

LO INEFABLE

Entre la luz y ninguna parte

SALVADOR

JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2015-16

LO INEFABLE

Entre la luz y ninguna parte

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
2015 - 16

SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRE MARTÍNEZ

Tutor

DANIEL BILBAO PEÑA

Vº. Bº. del tutor:

LO INEFABLE

Entre la luz y ninguna parte

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	15
2. INTENCIONES Y CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA	23
3. ARGUMENTO DISCURSIVO, REFERENTES Y METODOLOGÍA DE TRABAJO	39
4. OBRA	85
5. STATEMENT	165
6. PROPUESTA DE INTEGRACIÓN LABORAL	169
7. CONCLUSIONES	181
8. BIBLIOGRAFÍA	187

"Lo que está torcido se endereza.
Lo que está vacío se llena."

XXII

El libro del Tao

Lao Tse

1

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

EN UN LUGAR PARA HUIRSE

Espacio. Gran espera.

Nadie viene. Esta sombra.

Darle lo que todos:

Significaciones sombrías,

No asombradas.

Espacio. Silencio ardiente.

¿Qué se dan entre sí las sombras?

Los trabajos y las noches

A. Pizarnik

Vertical, horizontal. La línea crece en un sentido y en su perpendicular, incansable.

El presente trabajo es una propuesta de acercamiento a la Abstracción Contemplativa. En tiempos en los que todo fluye aceleradamente, en los que todo se procesa en segundos, estos trabajos invitan a observar detenidamente.

Resulta difícil digerir una imagen bajo estos parámetros.

Estamos tan acostumbrados a mirar que no miramos. O mejor, no vemos.

Pasamos de imagen a imagen sin saberlo. Y la imagen se gasta. ¿O se gasta nuestra retina?

En cualquier caso, esa estrategia de visión fugaz no funciona con el trabajo aquí propuesto: se trata de imágenes que no se ofrecen ni se entregan al primer golpe de vista, y que sólo se revelan ante una mirada atenta.

El proyecto, a través de esa contemplación casi mística, pretende obtener una respuesta trascendental de las pinturas. Que la abstracción pueda contener una lectura religiosa es sabido desde la segunda mitad del siglo XX.

¿Es posible, en el caos caduco de nuestros días, experimentar la noción de lo sublime? ¿Es posible encontrar descanso en él?

De esta manera, simple, desnuda, en este texto y a partir de la observación de estos trabajos se persigue desvelar otro lugar -invisible, más elevado, quizá- y volverlo accesible a quien quiera atravesarlo.

“Lo que se ve depende de cómo preste el observador su atención, es decir, de las anticipaciones que desarrolle y de las exploraciones perceptivas que realice”, escribiría Ulric Neisser en su libro *Procesos cognitivos y realidad*.

A explorar, entonces. Y lo que encontramos es un trabajo que, con recursos

mínimos y un lenguaje plástico reducido, dice cosas. Aunque también existen cosas no dichas, cosas que no pueden decirse, silencios entre línea y línea; pausas que, al final, acaban por hablar, incluso.

Dirigido hacia lo desconocido o, aún mejor, lo que está más allá de lo desconocido -como viene sugerido en las escrituras hinduistas *Upanishads*-, el presente texto, *Lo Inefable*, persigue examinar y reconocer el trabajo plástico y la investigación teórica que se ha desarrollado en los últimos dos años de carrera.

Como sentenció la prestigiosa coleccionista de arte Dominique de Menil: “Vivimos acribillados por imágenes y sólo el arte abstracto puede conducirnos al umbral de lo divino”.

Se hace así uso aquí de la abstracción como lenguaje para hablar de lo que no se ve, oír lo que no suena, dar forma a lo que no se puede nombrar.

LA PERCEPCIÓN DEL ORDEN

24

Ya no quedan certezas, ni grandes verdades, ni asunciones dogmáticas que dirijan o gobiernen nuestra concepción de la realidad. Si por algo se caracteriza esta era posmoderna, la nuestra, es por la carencia de mitos universales.

La decepción y sensación de desencanto que trajo consigo el fracaso de la modernidad al intentar replantear las formas de expresión y pensamiento se traducen, por su parte, en el rechazo de utopías y el culto a la individualidad. Como consecuencia, los niveles de consumo se disparan y la importancia del pasado, e incluso del futuro, se minimiza, resultando únicamente relevante el presente.

Pero el presente es efímero.

Precisamente así es el ritmo de vida en la contemporaneidad: instantáneo, permanentemente cambiante, fugaz y, en palabras del sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman, *líquido*.

Con esta metáfora describe el polaco nuestra época. El líquido, frente a lo sólido, no conserva su forma largo tiempo; de hecho, es propenso a cambiarla con facilidad. De alguna manera, los sólidos cancelan el tiempo: lo resisten eficazmente, lo desafían. Los líquidos, por el contrario, y según los describe el propio pensador, “fluyen, se derraman, se desbordan, salpican, se vierten, se filtran, gotean, inundan, rocían, chorrean, manan, exudan”.¹ Así, los líquidos avanzan, casi imposibles de detener: sorteando obstáculos, disolviendo otros. Además, cuando un líquido se cruza con un sólido, el primero resulta incorrupto; el segundo -si es que sigue siendo sólido tras el encuentro- sufre un cambio: se empapa, se humedece.

Por todas estas razones, resulta apropiado para Bauman hablar de la “fluidez” de la naturaleza de nuestra realidad actual.

Sí, definitivamente el nuestro es un tiempo acelerado. Las nuevas tecnologías

y las dimensiones virtuales no hacen sino corroborarlo: haciendo un “click” se posibilita la descarga de una imagen; pulsando aquel botón, esta otra queda subida a la red -esa inmensidad que difumina las barreras realidad-irrealidad, espacio-tiempo, donde se almacena casi toda la información actualmente. Todo se acelera. Nada permanece.

No resulta imprudente hablar de una despiadada contaminación visual: nos encontramos invadidos por una superproducción de imágenes. Diariamente, nos enfrentamos a un entorno que nos somete, sin filtros, a incontables estímulos de distinta clase. Entre ellos, el ejemplo más notorio es el de la publicidad. La cartelera publicitaria produce un impacto inmediato en la mente, sobreestimulando nuestro cerebro con mensajes indiscriminados que no es capaz de absorber y que finalmente conduce al caos en el que nos desenvolvemos.

Y el trabajo aquí desarrollado se rebela, precisamente, frente y contra ese caos. Basado en la persecución del orden como expresión de belleza y serenidad, el presente texto defiende así la importancia de lo ordenado. Ernst

Gombrich, en su libro *El sentido del orden*, declara: “Tan profundamente arraigada está nuestra tendencia a contemplar el orden como marca de una mente ordenante, que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural. A veces, al pasear por un bosque, nuestros ojos se sienten atraídos por unas setas dispuestas en un círculo perfecto. El folklore los denomina carros de hadas o de brujas, porque parece imposible que semejante regularidad se haya producido por casualidad. Y, efectivamente, no ha sido así, aunque la explicación de tal fenómeno diste de ser sencilla. Pero, ¿qué es lo que nos sorprende en realidad? ¿Acaso el mundo natural no exhibe numerosos ejemplos de regularidad y simplicidad, desde las estrellas en sus trayectos hasta las olas del mar, la maravilla de los cristales y, más arriba en la escala de la creación, hasta los ricos ordenes de las flores, las conchas y el plumaje?”²

27

Sí, de alguna manera, lo ordenado nos atrapa, nos fascina, y su presencia seduce tanto como produce curiosidad. Es por ello que resulta razonable también interrogar y cuestionar el origen de su aparición, así como el efecto

que posee su observación en nosotros. En el citado libro, el reconocido historiador dispara una pregunta tan antigua como la propia filosofía: “¿de dónde podemos haber obtenido este orden? (...) Desempeña un papel decisivo en uno de los diálogos más impresionantes de Platón, el Fedón, donde Sócrates, en la celda donde ha de morir, trata de persuadir a sus discípulos para que no le lloren, puesto que el alma es inmortal. Sócrates introduce este argumento particular preguntando a uno de sus discípulos si sabe qué es la <semejanza>. Y, sin embargo, ¿cómo puede saberlo él? ¿había visto alguna vez dos cosas que fuesen absolutamente semejantes, por ejemplo, dos trozos de yeso o de madera que pudieran ser descritos de esta guisa? De no ser así, su conocimiento de la idea o el concepto de semejanza no podía derivar de la experiencia sensorial; o debía proceder de alguna otra parte. Debemos haber visto o experimentado la igualdad matemática antes de que nuestra alma entrase en nuestro cuerpo, y esta memoria es la que nos facilita el patrón según el cual juzgamos si las cosas de este mundo son más o menos semejantes. (...)

Seguramente Platón tuvo razón al afirmar que estamos dotados, desde el

nacimiento, con la capacidad para juzgar nuestras experiencias por tales categorías anteriores como son la identidad o la diferencia, la similitud o el contraste. Distinguimos lo familiar de lo no familiar y lo sencillo de lo complejo. Además, Platón acertó seguramente en su intuición de que existe una cierta relación entre (...) las visiones recordadas y las formas simples.”³

En efecto, teóricamente el orden está vinculado a la semejanza, pero no resulta difícil preguntarse si existe verdaderamente tal cosa. Incluso en aquello producido sistemática e industrialmente, no existe ningún elemento *exactamente* igual a otro.

Parece que lo regular esconde más misterios de lo que se pudiera pensar en primera instancia.

Gombrich continúa en su ensayo reflexionando acerca de los límites estrictos que existen en cuanto a capacidad de resolución, incluida, como sabemos por la vida cotidiana, la del ojo humano. Estos límites resuelven lo que podemos identificar al examinar y observar los elementos de un orden visual determinado. A cierta distancia, los granos de arena en la playa, las hojas de

los árboles, los adoquines del pavimento... todos ellos se disuelven y se funden en áreas más amplias que catalogamos simplemente como <texturadas>. Sin embargo, ante una mirada escrutadora, atenta y más cercana, esos elementos se revelan independientes, tal y como sucede al colocar bajo una lupa las impresiones de chorro de tinta, compuestas por puntos.

No es posible obviar que nuestra visión está regida por un sistema de percepción determinado.

30

El pintor y grabador inglés William Hogarth fue el primero en recurrir a la psicología de la visión para explicar su preferencia por lo que él llamaba <intrincaciones>: “Intrincación en forma... yo la definiría como aquella peculiaridad en las líneas que la componen, que guían el ojo hacia una especie de caza caprichosa, y el placer que causa a la mente tiene derecho al calificativo de bella”.⁴

Hogarth basaba su idea de exploración en lo que parece ser un hecho irrefutable de percepción visual: a una distancia prudente de una fila de puntos, cuando el ojo se para en un determinado punto, A, para observarlo

detenidamente, el resto de puntos que componen la fila se desvanecen, presentándose más borrosos cuanto mayor sea la distancia que los separan de dicho punto A.

Hogarth estaba en lo cierto al señalar el carácter limitado de la visión enfocada. La FOVEA CENTRALIS, la única capaz de mostrar una definición nítida, cubre menos de un grado, mientras que el resto de nuestro campo visual aparece progresivamente indistinto cuanto más alejado esté de la fovea.

Sin embargo, dada la rápida movilidad con la que actúan los ojos, somos capaces de construir una imagen del objeto que deseamos inspeccionar sin dificultad. Así, sea cual sea la apariencia final de esa imagen, es en realidad una construcción mental.

En cualquier caso, ¿dónde encaja esa construcción del orden en el descrito caos que habitamos?

Se ha hablado de la fenomenología de la percepción, pero, llegados a este punto, es necesario preguntarse también por aquello que *no* se puede percibir.

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty hace de la *visión* y lo *visible* dos elementos diferenciados, y llega a afirmar en su ensayo, *Lo visible y lo invisible*, que “sin duda, no es mi cuerpo el que percibe”.⁵

Debemos recordar cómo, según el dilema sarcástico de Malebranche, el espíritu sale por los ojos para ir a pasearse en las cosas.

En ocasiones, parece que nuestra percepción esté más basada en emociones y sensaciones que en la información que nos dictan los propios sentidos. No podemos olvidar que la intuición es reconocida como una forma válida de acceder al conocimiento -sin estar basada en la razón.

¿Cómo nos enfrentamos a lo que percibimos, pues? Mejor aún, ¿cuál es la forma en la que percibimos realmente? Se han sugerido dos enfoques diferentes: uno basado puramente en la ciencia y otro regido por intuiciones de carácter metafísico, casi místico. En ese sentido, y desde la dimensión artística, Vasili Kandinsky llega a afirmar que “la intuición innata del artista es un talento evangélico que no debe enterrar”.

Si en este apartado se persigue describir el contexto sociocultural en el que el

presente trabajo se desarrolla, es necesario establecer cómo, en nuestra era digital, la mentalidad es clara y predominantemente científica, influyendo ésta en todos los ámbitos de la vida.

En la práctica de este trabajo, no obstante, existe un ineludible componente espiritual que se aleja de todo ese *logos*. En cualquier caso, resulta necesario reconocer que vivimos regulados por movimientos circadianos que establece el tiempo en fracciones; además, nuestro motor, el corazón, no deja de ser un metrónomo natural que marca rítmicamente secuencias repetidas, luego de alguna manera estamos vinculados a un orden determinante y percusivo. Si asumimos que en el orden reside la belleza, y que dentro de él resuenan conceptos tan elevados como ésta, ¿es acaso posible experienciarlo en toda su plenitud para nosotros, los individuos posmodernos?

Para responder a esa pregunta probablemente debamos formular otra antes: ¿es la nuestra una sociedad desacralizada? Sin lugar a duda, es con frecuencia así descrita dentro del marco de debate histórico-cultural, fuertemente caracterizado por numerosas crisis de toda índole. Entre todas ellas, una de las más ignoradas, aun pudiendo ser de las más relevantes, es

la crisis espiritual que, desde la explosión de la Primera Guerra Mundial a principios del s. XX, lleva arrastrándose hasta nuestros días.

Es importante señalar aquí que, al hacer referencia a lo espiritual, no se alude a ninguna doctrina religiosa concreta -mucho menos a los grandes monoteísmos patriarcales que han dominado nuestra historia.

En contraste y como consecuencia de todo lo anterior, el trabajo artístico aquí desarrollado está basado en lo siguiente:

- La disciplina ritual y la repetición como estrategias de creación en un tiempo donde pocas prácticas rituales sobreviven.

- La predilección por la acción manual en una era casi plenamente tecnológica, en la que el esfuerzo físico y el trabajo lento son ampliamente rechazados.

- El carácter relativamente anónimo en una época extremadamente hiperindividual.

- El renacimiento de una sensibilidad mística en nuestro tiempo postmoderno, confuso, ecléctico, donde los relatos universales ya no tienen validez.

- El énfasis desvergonzado en la espiritualidad, la contemplación, la belleza, la sensualidad de las superficies... en el principio de un siglo en el que estas nociones, si bien existen, no suelen ser centrales en el proceso de creación del artista.

3

ARGUMENTACIÓN DISCURSIVA, REFERENTES Y
METODOLOGÍA DE TRABAJO

“Capturar el espíritu con el ojo, donde lo cercano se difunde en lo lejano y lo lejano hace vibrar lo cercano, donde la presencia de las cosas se da sobre un fondo de ausencia, donde el ser y la apariencia se intercambian”

El espíritu y el ojo

Maurice Merleau-Ponty

“....lo que necesitamos es paciencia. Se necesita tiempo para que un sistema de convenciones cristalice hasta que cuente cada variación sutil.”

El sentido del orden

E. Gombrich

LO LENTATIVO, LO ESPIRITUAL, LO VULNERABLE

“¡Yo no bajaré nunca más!”⁶

Cuando Cosimo decidió subirse a los árboles a los doce años lo hizo para no descender jamás. Esa inflexible decisión, que Italo Calvino otorga a su personaje en *El Barón Rampante*, parece similar a la decidida insistencia del discurso formal de este proyecto, cuyos trabajos asumen una gramática visual muy definida, rotunda.

El proceso de trabajo de las obras aquí presentadas es uno lentativo -concepto filosófico que designa aquello que se produce de forma lenta sin las connotaciones peyorativas de este último término -en Occidente, al

menos. En ese sentido, el pintor Juan Uslé describe la pintura como “el medio lento por excelencia”, y afirma que, “pese a todo, o por eso, sus posibilidades son infinitas”.

Sin embargo, y como se ha expresado en el punto anterior, la realidad contemporánea es cambiante, fugaz, y en ella lo *lento* se asocia a lo torpe, lo inepto, lo ineficaz.

Los trabajos aquí mostrados se sublevan contra ese ritmo frenético, abrumador, y en contra también de esas asociaciones anodinas. Toman forma de manera pausada, de la misma manera en que deben ser contemplados: con detenimiento, a conciencia, pues dentro de la aparente sencillez que invade los mismos se esconden infinitos matices, delicadas calidades y texturas visuales que, gestadas despacio, conforman el peso de la imagen. Todo aquello que el mencionado Uslé describe como “ese lado donde no está el tema del cuadro, pero que de algún modo resulta esencial para que funcione”. El artista español sentencia también que lo válido surge cuando la pintura “carece de ese tiempo que se mide o pasa. Lo válido es la permanencia. (...)”

Ves a Goya o Rembrandt y vas viendo esas zonas de penumbra, de soledad y abandono”.

El presente proyecto es producto de ese abandono o aislamiento y, como también se ha señalado en el epígrafe anterior, de la búsqueda del orden como máxima expresión de serenidad y belleza.

El pintor y teórico del arte Vasili Kandinsky escribió, en su célebre libro *De lo espiritual en el arte*, una declaración sorprendentemente válida para estos trabajos: “Toda obra seria es tranquila. Esta última calma (sublime) es difícil de captar por los contemporáneos. Toda obra seria suena interiormente como las palabras, pronunciadas interiormente con tranquilidad sublime: “aquí estoy”. El amor o el odio hacia la obra se disuelven. El sonido de estas palabras es eterno.”⁷

Para alcanzar esa tranquilidad de la que habla el artista ruso, estas obras recurren a la paciencia. Exigen paciencia al hacer, paciencia al mirar. Esa actitud, casi estoica, recupera la importancia de saber esperar.

“La paciencia es mejor”⁸, resume la postura del protagonista en la novela *Siddhartha*. En ella, el ganador del Premio Nobel Herman Hesse se traslada a la India para hablar del arte de la contemplación, el ritual del ensimismamiento, el recogimiento total, el espíritu reflexivo y la pasión silenciosa... entrega ecuánime, impecable renuncia.

Todo ello queda de alguna manera registrado en estos trabajos mediante la repetición de líneas verticales y horizontales que conforman la clave del vocabulario visual de los mismos. Así crece lo que se ha denominado *Estructura*: despacio, como lo hacen las plantas o el pelo.

Si, *estructura*, no cuadrícula. Aunque de entrada la suma de líneas perpendiculares pudiera aludir a la segunda, el trazado de estas líneas no es geométrico, ni matemático, ni preciso. De hecho, esas líneas no son completamente paralelas, ni absolutamente rectas, ni existe la misma distancia entre ellas.

El gesto, la acción, es manual, y es precisamente ese hecho el que aporta calidez a las obras: surgen accidentes, pequeños errores que no son sino el

reflejo de la imposibilidad de perfección, control absoluto.

Parece sensato atesorar esas imperfecciones. Como sentencia el proverbio latino, VARIATIO DELECTAT; la variación deleita. Y, según afirma Gombrich, ese deleite se encuentra en algún lugar entre el aburrimiento y la confusión. “Si la monotonía dificulta la atención, un empacho de novedad sobrecargará el sistema y hará que abandonemos.”⁹

Lo que rompe la secuencia atrae la atención.

De esta manera surge lo que denominamos *acento visual*, o énfasis lineal, cuyo valor y fuerza se deben a una interrupción en la continuidad, ya sea en la densidad de textura, en la intensidad del matiz, en la dirección de los elementos o en otras irregularidades visibles que eluden toda enumeración.

Es compleja la repetición.

En el caso de este proyecto, esa repetición es francamente determinante. Se trata de un proceso de creación acumulativo, insistente. En cierto sentido, las superficies de los mismos podrían recordar a las de un palimpsesto. Parece que la mente entrara en un estado de suspensión. La voluntad se suprime; la línea llora en su propia dirección.

De esta manera, la *Estructura* se desvela como una suerte de mantra personal. Derivado del sánscrito, el término *mantra* podría traducirse como <instrumento mental>, y se pronuncia o escribe constante y rítmicamente durante ceremonias litúrgicas, lo cual no resulta sorprendente si se tiene en consideración el carácter ritual que define dichas celebraciones.

Parece evidente que la repetición esté directamente vinculada a lo sacro.

Y es que las acciones sagradas no se realizan en la trivialidad de lo cotidiano, pero se *celebran*. Y celebrar, *celebrare*, deriva del adjetivo latino *celeber*, que tiene como significado original frecuentado, numeroso, concurrido. Así, dentro de las connotaciones primitivas de dicho vocablo está implícita en latín la idea de frecuencia o repetición.

No cabe duda de que el mito, como paradigma o modelo ejemplar sagrado, necesita ser repetido y reiterado bajo la forma de culto o ritual para perpetuarse, eficaz. Es entonces cuando el mito o ritual es capaz de catalizar una experiencia de identidad inefable.

Sí, es compleja la repetición. De ella, Wolfgang Iser ha dicho que es “la cosa

más bella del mundo”¹⁰.

Ciertamente, este artista alemán es uno de los más influyentes en la concepción del trabajo aquí presente.

Toda su obra fascina por lo pausado de su construcción: desde sus *Milkstones* -piedras de mármol cuyas superficies son suavemente lijadas para que contengan leche, que es renovada cada día mientras son expuestas- sus instalaciones de arroz -dispuesto puñado a puñado en un gesto empapado de humildad- hasta sus *Habitaciones* de cera de abeja o sus emblemáticas instalaciones de polen, cuya recolección necesita meses, años, de la que él mismo se encarga. De hecho, Laib lleva más de dos décadas recolectando esa diminuta materia, que no es sino potencial de vida.

Y es que, aunque ciertos rasgos formales le asocien al minimalismo, su trabajo se gesta en una dimensión estrictamente metafísica -los títulos de sus obras, *I'm Not Here*, *Passage*, *You Will Go Somewhere Else*, entre otros, son prueba, quizá irrefutable, de ello.

Con materiales naturales tan frágiles y puros, Laib desarrolla un trabajo de exquisita sencillez, que él mismo vincula a la mística: influido por la filosofía

y religión oriental -vive entre Alemania y la India-, su práctica artística es verdaderamente espiritual -de hecho, algunas de sus piezas son presentadas en platos de latón a modo de ofrendas sagradas.

Polen y leche que no pueden ser tocados, pequeñas montañas de arroz que no pueden ser trepadas, pasillos y habitaciones de cera virgen a las que no se puede entrar, barcos de latón que no pueden ser navegados, ofrendas a una deidad desconocida....

Parece que su obra evoque una experiencia de orden divino.

49

Pero hablar de misticismo en el arte es hablar, sobre todo, del expresionista abstracto Mark Rothko. Sus *campos de color* se propagan sobre la superficie del lienzo y atrapan la visión. El color, aparentemente plano, se desvela profundo, abismal, rico en tentadores matices. Sin embargo, su pintura en ningún caso se reduce a la sensualidad del cromatismo. En palabras del propio artista: “La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted (...) sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo.” Esto se vuelve

especialmente latente en sus *Dark paintings*, realizadas hacia el final de su vida, que evocan sentimientos de desesperación relacionados con la muerte. No es impertinente mencionar que el pintor americano, de origen ruso, se suicidó poco después de pintarlas.

Tampoco es de extrañar que algunas de sus pinturas sean mostradas en un espacio-santuario conocido como la *Capilla Rothko* (Houston). Para muchos, su obra es lo más cercano a la experiencia religiosa: sus pinturas obligan a guardar silencio. “Callar es tan acertado”¹¹, declaraba al respecto el propio pintor.

De ellas, el artista alemán Gerard Richter dijo en 1997: “las pinturas de Rothko supusieron toda una conmoción. (...) Eran sacras, (...) exhalaban un hálito trascendental.”¹²

Parece del todo plausible describir sus lienzos como superficies de belleza cromática incandescentes, pero es evidente que hay más dentro de ellos. Resulta acertado recordar cómo, según Platón, “la contemplación de la belleza, tal como se experimenta en el amor, puede conducir al reino de las

ideas trascendentes.”

Si sus pinturas solo están compuestas por pigmento y aglutinante, ¿es posible que éstas encierren misterios de tan elevado orden? Para el más ilustre discípulo del nombrado Platón, Aristóteles, al trabajar la materia se podría aplicar un principio espiritual, que actuaría como la levadura en la masa del pan.

Claro que estas no son cuestiones banales. Como diría el escritor de arte François Rio: “El órgano especial necesario para apreciar el tipo de obras del que queremos hablar no es el mismo que se usa para juzgar obras de arte vulgares. El misticismo es a la pintura lo que el éxtasis a la psicología”¹³ Si, se está debatiendo sobre un arte especialmente sensible y alejado, que incluye todo aquello no necesariamente integrado al plano consciente de una cultura o sociedad.

A esos lugares alejados se dirigen también las pinturas de Agnes Martin,

cuya influencia se advierte a lo largo de todos los trabajos aquí presentados.

Referente fundamental en este proyecto, su pintura está caracterizada por una exquisitez formal única.

Sus deslumbrantes, sobrecogedoras cuadrículas -las suyas sí son *cuadrículas*- se basan en un rigor espiritual que le llevó al aislamiento y la práctica de una vida austera.

Existe control, precisión, medición en la pintura de Martin. Quizá por ello, junto al evidente reduccionismo al que queda sometido su trabajo, fue calificada como minimalista. Ella, sin embargo, rechazó tal etiqueta, declarándose a sí misma una figura más del expresionismo abstracto -formado por un colectivo de artistas que admiraba. Amiga íntima de Ad Reinhardt, conocía personalmente a Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Ellsworth Kelly y el resto de la escena de Nueva York, de la que finalmente huyó buscando refugio.

Precisamente eso, refugio, es lo que ofrecen sus pinturas. Con títulos tan

peculiares como *Felicidad, Amor y bondad, Niños pequeños amando el amor, Gratitude o Afecto*, Martin deja clara la intención expresiva de su trabajo y su concepción de la belleza y felicidad como manifestaciones de lo sublime. Sugirió que sus pinturas debían ser descubiertas como cuando, en sus propias palabras, “se cruza una playa vacía para ver el mar”. Especialmente recordada y celebrada por sus nombradas cuadrículas, en realidad éstas pinturas solo fueron realizadas durante unos diez años -pocos si se tiene en cuenta que la pintora estuvo activa durante más de cinco décadas. El gran cuerpo de su obra está compuesto por bandas de pálido, brillante color aplicado en diluidas capas traslúcidas.

53

Aun así, fueron sus cuadrículas las que la han señalado como una de las artistas más singulares del s. XX.

En ese sentido, la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss dedica todo un ensayo únicamente al estudio de la retícula como emblema del anhelo moderno en las artes plásticas. Y aunque, como ya se ha expresado anteriormente, los trabajos presentes en este proyecto no son concebidos como cuadrículas,

Krauss hace algunas declaraciones que son igualmente válidas para esas *estructuras* que nos ocupan: “La retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales. La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte.”¹⁴

Así, la crítica, profesora también en la Universidad de Columbia, admite en su texto que, para algunos de los propios artistas que la traman, esa retícula es también reflejo de un orden superior.

“Aunque la retícula nos lleve a hablar de materialismo -y no parece que haya otra manera lógica de hablar de ella-, no les ha ocurrido lo mismo a los artistas. Si consultamos cualquier tratado -*Arte plástico* y *Arte plástico puro* o *El mundo no objetivo*, por ejemplo-, nos encontraremos con que Mondrian y Malevich no hablan de lienzos, pigmentos, grafito o cualquier otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista, la retícula es la escalera hacia lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo, en lo Concreto.”¹⁵

Altamente influenciada por la doctrina taoísta, Agnes Martin confería también

esa lectura espiritual a sus pinturas.

El Taoísmo, no hay que olvidarlo, ha sido una de las fuentes de referencia principales para muchos de los artistas del siglo pasado -entre ellos, el mencionado Laib.

En palabras de Lao Tsé, a quien se atribuye la escritura del Libro del *Tao Te Ching*, es esencial:

“Alcanzar el vacío supremo.

Conservar la quietud plena.”¹⁶

55

Los trabajos aquí mostrados, a través de la perseverancia e insistencia de la práctica repetitiva que les da forma, se mueven en esa dirección.

Se antoja necesario volver a la reiteración como estrategia de creación una vez más. En esta ocasión, no obstante, para ser analizada desde un punto de vista menos divino y más humano. Desde este enfoque partió el antropólogo cultural Claude Lévi-Strauss para enfatizar su sorpresa ante ese fenómeno

de la repetición, al que relaciona al mito: “Se manifiesta en los mitos, donde el mismo relato va añadiendo capas con <mitemas> repetidos, es decir, fragmentos de estructura de significado idéntico, que son representados de nuevo por personajes diferentes y dentro de episodios aparentemente distintos de la narración”. La explicación estructuralista que el francés presenta de esta repetición gira en torno a la cuestión de la ambivalencia que caracteriza el fenómeno de la abstracción visual. El mito, declara Lévi-Strauss, es una respuesta a una contradicción cultural profunda que “no resulta posible resolver, pudiendo tan sólo volver a ella una y otra vez, como ocurre cuando un diente se mueve y no paramos de tocarlo constantemente con la lengua”.

Un problema insoluble en la realidad queda atenuado así temporalmente al ser suspendido.

Esta analogía del mito a la repetición compulsiva permite establecer una característica clave del trabajo aquí presentado: la repetición del *mismo* formato -el cuadrado- gira en una larga cadena de réplicas mínimamente variadas.

Por inapreciable que parezca el cambio, tiene relevancia. Estudiar la obra de Robert Ryman es darse cuenta de esa importancia de lo ínfimo. Toda su producción está dedicada a la exploración de un solo (no) color: el blanco. A diferencia de los artistas mencionados anteriormente, sus trabajos no están dirigidos hacia el <espíritu>, sino hacia la <materia>.

Considerado un artista de proceso, Ryman es en realidad un investigador, un explorador de distintos materiales con los que genera una pintura basada en la propia pintura. Rechaza así todo tipo de ilusionismo e intención representacional y cualquier forma de metáfora o simbolismo para centrarse de esta manera en cuestiones exclusivamente relativas a la superficie pictórica.

57

A lo largo de su trayectoria, el pintor norteamericano ha demostrado las infinitas posibilidades que encierra la variación. Desde 1965 -año en el que el artista reconoce su madurez plástica- ha empleado esa variación no solo en la forma de aplicar el pigmento, sino también en la elección de los medios y soportes: láminas de acero, aluminio, cobre y otros metales, cinta de pintor, esmalte, acrílico, tiza, enamelac, plexiglás, fibra de vidrio, acrylivin... pero

siempre interesado por la materia y pigmento blanco en relación a la luz.

Con todos esos recursos, Ryman quiere ofrecer, en sus propias palabras, “una experiencia de iluminación. Una experiencia de deleite, de bienestar y justeza. Es como escuchar música. Como ir a la ópera y salir sintiéndose de algún modo colmado”.¹⁷

No es sorprendente esa vinculación que hace Ryman entre la pintura y la música. De hecho, él mismo llega a Nueva York interesado por la segunda -toca el saxofón.

Ciertamente, existe una relación estrecha entre estas dos disciplinas. En mitologías primitivas, la música era considerada una de las artes litúrgicas, un tipo de arte que hacía “audible al oído humano la armonía de las esferas celestes ordenadora del mundo”.²¹

Como sentenció Walter Pater: “Todo arte aspira constantemente a la condición de música”.

El compositor norteamericano Morton Feldman crea numerosas piezas cimentadas en las pinturas de muchos de los expresionistas abstractos que él mismo conocía en persona.

Precisamente, una de sus composiciones más conocidas está inspirada y dedicada por y a la *Capilla Rothko*, y de ella declara:

“Me interesa la dimensión global de Rothko, que anula el concepto de las relaciones entre proporciones. No es la forma lo que permite que la pintura emerja; el descubrimiento de Rothko ha sido el de definir una dimensión global que sostiene los elementos en equilibrio... Soy el único que compone de esta manera, como Rothko: en el fondo se trata solamente de mantener esta tensión, o este estado, a la vez helado y en vibración.”

59

Ese estado que define Feldman es en el que se encuentran los trabajos que conforman este proyecto: entre lo estático y lo convulso.

En ellos, la asociación de los ritmos visuales que los componen a ritmos sonoros resulta, cuando menos, tentadora.

En el cuaderno que acompañaba a su exposición *Los dibujos que salvaron*

mi vida, Paco Pérez Valencia habla de “dibujar por sonidos”, y de “crear polifonías según el ritmo y la velocidad, los recorridos, el número de lápices, los silencios y el miedo”.

Sí, además de contemplarse, las pinturas, grabados, serigrafías y dibujos aquí presentados parecen poder *escucharse*, también.

Y es que otro de los referentes principales en este trabajo es el compositor *avant-garde* William Basinski.

Sus largas, melancólicas piezas son de una belleza singular. Entre todas ellas, *The Desintegration Loops* destacan como las más celebradas.

Se trata de composiciones nacidas del proceso de digitalización de viejas cintas, grabadas por el propio Basinski, que se habían degradado con el tiempo. Al transformarlas a formato digital, las cintas se desmoronaban y se *desintegraban*, generando el sonido tan particular que las caracteriza.

Es un sonido experimental, tímido; a veces suave, a veces casi cáustico, siempre envolvente. Con él, Basinski lleva hasta el paroxismo su visión del decaimiento actual.

El sonido que se desprende de estas composiciones es, literalmente, el sonido

de lo que se desvanece, de lo que muere.

Otro de los sonidos más influyentes en la concepción de estos trabajos es el que emana del álbum *Riceboy Sleeps*, de la pareja islandesa Jónsi & Alex. De naturaleza etérea y atmosférica, las melodías primariamente instrumentales que componen esta grabación son de una belleza apenada, gélida. Se trata de una música de tal orden celestial que resulta completamente comprensible que haya sido tocada en vivo en catedrales e iglesias.

Y es que Jónsi es también líder del grupo Sigur Rós, cuya influencia resuena a su vez con decisión en este proyecto. El grupo islandés inventa su propia lengua, el *Vonlenska*, y compone una música frágil que parece emerger de otra dimensión muy alejada. Calma y soledad, éxtasis y oscuridad conviven en las largas melodías del consagrado como grupo de culto, que de manera sinestésica ofrece una experiencia de belleza sublimada. El sonido se vulnera, flota.

En estas composiciones, parece que el tiempo estuviera suspendido.

Precisamente ésa es la idea en el baile japonés *Butoh*. A veces llamado “*el baile de la oscuridad*”, incorpora ideas del existencialismo, el surrealismo y el expresionismo alemán. Con él, Kazuo Ohno, su co-fundador, se desvelaba etéreo, femenino e inocentemente fantasmal.

Ohno desarrolló un proceso creativo que era en realidad el bioproducto de su práctica espiritual. El *Butoh* se caracteriza así por la realización de movimientos extremadamente lentos con lo que Ohno parecía alcanzar un estado de ensoñación extática.

62

A lo largo de este texto se ha hablado del tiempo y la cadencia del sonido. Claro que hablar de ellos implica también hablar del silencio, de lo que no está, de lo que está sin estar y, por supuesto, de la importancia de su ausencia.

Pero, ¿acaso tiene lugar el silencio verdaderamente?

John Cage, el creador de la pieza *4.33*, lo niega: “No existe eso que llamamos silencio. Siempre ocurre algo que produce un sonido”.

En efecto, en todo lugar resuenan infinitas manifestaciones sonoras, aunque sean espaciadas, tenues y remotas. No, el silencio absoluto parece no existir;

o quizá sea más correcto decir que no es posible percibirlo. Ni siquiera en los desiertos, ni en los campos, ni en altamar. Incluso en una habitación insonorizada, aún las pulsaciones del corazón, los movimientos intestinales o la misma respiración producen sonoridad.

Pero es que el silencio no es sólo una modalidad de sonido. De hecho, antes que eso es una modalidad de *significado*. Aliado a la belleza puede procurar la sensación segura de existir.

“Se ilumina a sí mismo y es fijo,
aunque se sabe que se agita”

Mundaka-Upanishad 2.2.1

EN OTRO LUGAR

66

Con un lenguaje plástico reducido a la línea como único recurso constructivo, parece coherente que la gama de color empleada en estos trabajos esté también limitada al blanco y negro -todos sus matices, empero, incluidos.

Es necesario retomar el texto de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, para demostrar lo sugerentes que pueden llegar a ser estos dos -no- colores, y la estrecha relación que guardan con los conceptos recientemente discutidos de silencio, pausa y vacío. Así, en dicho texto se describe el blanco como símbolo de un mundo que está “tan por encima de nosotros que ninguno de sus sonidos nos alcanza”¹⁸, y continúa: “de él sólo nos llega un gran

silencio que representado materialmente semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio. Interiormente suena como un no-sonido equiparable a aquellas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido, sin constituir el cierre definitivo de un proceso. No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse.”¹⁹

De esta manera, para el artista ruso el blanco es nacimiento. Por su parte, el negro es muerte o, como él mismo lo define, “la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre.”²⁰

Los trabajos que aquí se analizan generan, o mejor, *se generan* en una dimensión autárquica. Es un espacio indefinido: entre la pintura y el dibujo, el proyecto parece encerrar un considerable potencial precisamente por su

carácter interdisciplinar y las infinitas variaciones que permite.

Se trata de pinturas no-agresivas. Son pinturas decididamente vulnerables: los materiales empleados son vulnerables, las líneas trazadas son vulnerables, el propio soporte es vulnerable.

De hecho, es el papel el único soporte empleado en todas las piezas presentadas, y de él se atesora su naturaleza humilde, frágil. No es rígido como la tabla ni resistente como la tela; se dobla y rompe con facilidad. El grafito, material predilecto para el trazado de las líneas, es tan delicado que se esfuma fácilmente solo con el tacto de los dedos.

Así, esos materiales, frágiles per sé, son llevados al límite en algunas ocasiones. En la serie *La Estructura lavada*, formada por cuatro piezas, se trata, precisamente, de estallar esa fragilidad de los materiales, abusando y desafiando su resistencia con intención redentora. Es sugestiva la descripción de la debilidad en textos taoístas como “la única cualidad útil”.

La espera es clave, también: los papeles han sido intervenidos con agua de lluvia en una suerte de ritual particular. Es la búsqueda del fantasma de esas líneas. Que el agua está vinculada a lo sacro es prácticamente un axioma: en la mayoría de religiones existentes, este líquido simboliza la purificación dentro de prácticas sagradas que se denominan *abluciones* -del latín *ablutio*, *ablutionis*; “lavado”. Además, en su libro *Siddhartha*, anteriormente mencionado, Hesse utiliza el agua del río como metáfora del conocimiento, que “enseña que también es bueno tener hacia abajo, fundirse, buscar en las profundidades”.²².

69

Así, el papel es sumergido en el agua recogida en un gesto poético por intentar *borrar* con un elemento que, en realidad, no borra. Es de esta manera que se generan sutiles calidades, tenues resonancias del mineral del grafito empapado.

El contenido espiritual de estos trabajos es inmanente a la concepción de los mismos.

Cuando las líneas se dilatan sobre una superficie de láminas de oro se alude,

justamente, a la caja de pandora de referencias espirituales que se abre al emplear tal valioso metal. Lo majestuoso, lo eterno, lo sublime... todo ello está encerrado en un material tan noble como el oro. La aureola de los santos es de este metal precioso, incorruptible, inoxidable, símbolo arquetípico de lo inmortal.

Artistas como Yves Klein han hecho uso de este metal para aludir a una realidad elevada. Monocromos de oro y exvotos con este material le sirvieron al francés para hablar de “Zonas de Sensibilidad Pictórica e Inmaterial”, alejadas de lo mundano.

En algunas piezas, las líneas crecen sobre ese fondo áureo. En otros, son las propias líneas las que brillan doradas.

Y es que la elección de los materiales tiene relevancia. Aportan significación. Hablan.

El cuadrado se erige como figura clave en cada uno de estos proyectos: éste es el único formato sobre el que esas líneas parecen poder extenderse. ¿Por

lo neutro, lo estable de esta forma, quizá?

Resulta desconcertantemente interesante que una figura tan simétrica y equilibrada como es el cuadrado contenga líneas que, en realidad, jamás serán del todo rectas, ni regulares, ni exactas.

Las dimensiones de la pieza también son decididas con intención narrativa.

En todo el proyecto se hace uso, preferiblemente, de dos escalas de formato: 30x30cm -que entabla una relación de intimidad, tímida cercanía con el espectador, e invita al diálogo de las distancias cortas - y 150x150cm -mucho más sobrecogedora, la pieza exige distancia y adquiere poder.

71

En cualquier caso, estos trabajos parecen exceder los límites del formato, sea de las dimensiones que sea. Y es que una de las ideas que más interesan aquí es la de *expansión* -concepto vinculado nuevamente a lo sagrado en la lengua sánscrita: el término *Brahmán*, que alude a la divinidad absoluta del hinduismo, significa literalmente eso, *expansión*. Las líneas trazadas crecen, dilatándose a través de toda la superficie del papel, y de alguna manera parecen continuar infinitamente. Así, lo que vemos parece ser en realidad un

fragmento de algo indefinidamente mayor.

Es precisamente esa dirección expansiva, centrífuga, en la que se mueve el amarillo la que justifica su inclusión en este proyecto. Kandinsky lo describe como un color “excéntrico”, conectado física y moralmente a la claridad y calidez. Su sonido, según el artista ruso, es similar al de “una trompeta tocada con toda su fuerza” o al “tono de un clarín”.

El carácter gráfico de estos trabajos es imposible de pasar por alto. Sin embargo, en la serie *La Estructura después*, se persigue justamente explotar el potencial pictórico de los mismos.

Con infinidad de texturas visuales, el espacio donde crecen las líneas vibra tanto como ellas mismas: el papel ha sido intervenido insistentemente para generar una superposición de capas o estratos de pintura velada. Compuesta por doce piezas que exploran los matices del gris - desde el verdoso al tierra, del más gélido al más cálido- se trata así de la serie más larga del proyecto, con casi cuatro metros de longitud en su totalidad.

Otra de las series clave en el proyecto es *La Estructura incisa*, donde las líneas no son trazadas sino arañadas sobre la superficie del papel. El color entra en el surco y lo rellena, cicatrizante. De alguna manera, las piezas adquieren así un carácter casi escultórico: esas líneas generan una suerte de huecorrelieve. Es necesario acercarse a ellas para poder contemplarlas con definición.

Podría pensarse que la diagonal es la única capaz de generar profundidad en el dibujo, pero estas perpendiculares, mediante la variación de grosor e intensidad y una estrategia acumulativa de trabajo producen cierta sensación de infinitud espacial.

Sin embargo, aunque las perpendiculares sean capaces de generar profundidad, no permiten atravesar ese espacio. Al contrario, te obligan a quedarte fuera y te exigen observar. El ojo intenta enfocar pero, ¿por dónde empezar?

Podría hablarse de dos lecturas diferenciadas: una lejana o de impacto, -desde la que solo se observa una superficie que vibra de manera extraña; la *Estructura* no puede ser advertida- y otra cercana o de deleite visual -

desde la que se disfruta la factura de la pieza, su riqueza en matices, la cálida imperfección que la vuelve amable.

Es curioso cómo, sin desvelarse agresiva en ningún caso, la *Estructura* se convierte en un elemento dominante, autoritario -a pesar de su manifiesta fragilidad.

Así, en estos trabajos surgen una serie de contradicciones internas que, en vez de anular su contenido discursivo, lo intensifican.

No se está haciendo referencia a oposiciones evidentes como la verticalidad y horizontalidad de las líneas o el uso casi exclusivo del blanco y negro; esas son cuestiones epidérmicas.

Se habla aquí de la tensión entre la aparente quietud de esas líneas y la vibración enfática que se origina a partir de las mismas.

En realidad, como venía sugerido anteriormente, no se trata de generar espacios estáticos, sino de reflejar cierta agitación en esa calma. De alguna manera, también es tensa esa quietud: dentro de ella ocurren cosas. Al menos,

se espera que ocurran, por intangibles, alejadas o sutiles que sean.

El proceso creativo de estos trabajos tiene que ver con la búsqueda de un lugar seguro para que emerjan esas cosas. Una especie de guarida privada desde la que poder crear, como cuando se logra conciliar el sueño al apagar la luz, al extinguirse el ruido.

NOTAS

1. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Ed: S.L. Fondo de cultura economica de España. 2002

2. 3, 4, 9. GOMBRICH, Ernst. *El sentido del orden*. Ed: Phaidon Press Limited. 2010

5. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Ed: Buenos Aires, Nueva Visión. 2010

6. CALVINO, Italo. *El barón rampante*. Ed: Siruela. 2015

7, 18, 19, 20. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Ed: Paidos Iberica. 1996

8. 22. HESSE, Herman. Siddhartha. Ed: Debolsillo. 2003

10. LAIB, Wolfgang. *A retrospective*. Ed: Hatje Cantz Publishers. 2000

11, 12. BAAL-TESHUVA, Jacop. *Mark Rothko, Cuadros como dramas*. Ed. Taschen. 2006

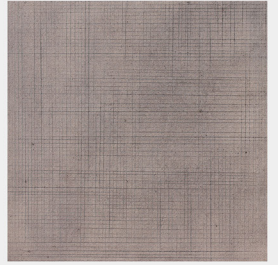
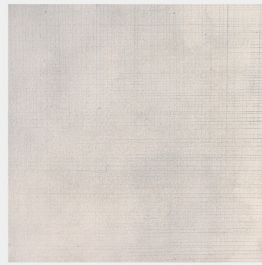
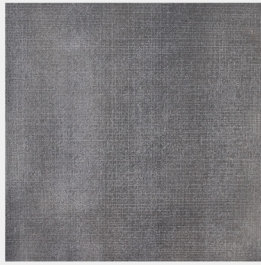
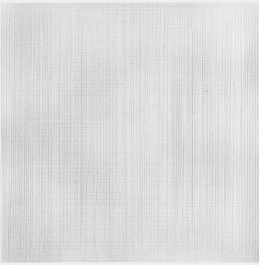
13. GOMBRICH, Ernst. *La preferencia por lo primitivo: Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Ed: Phaidon Press Limited. 2011

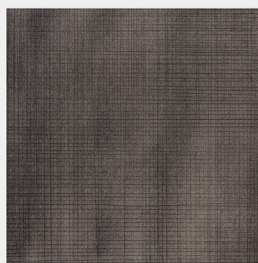
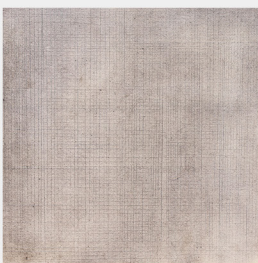
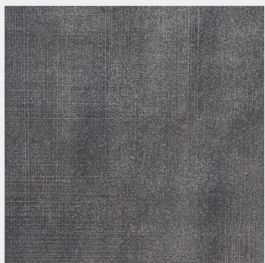
14. 15. KRAUSS, Rosalind. *la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed: Alianza Editorial. 2006

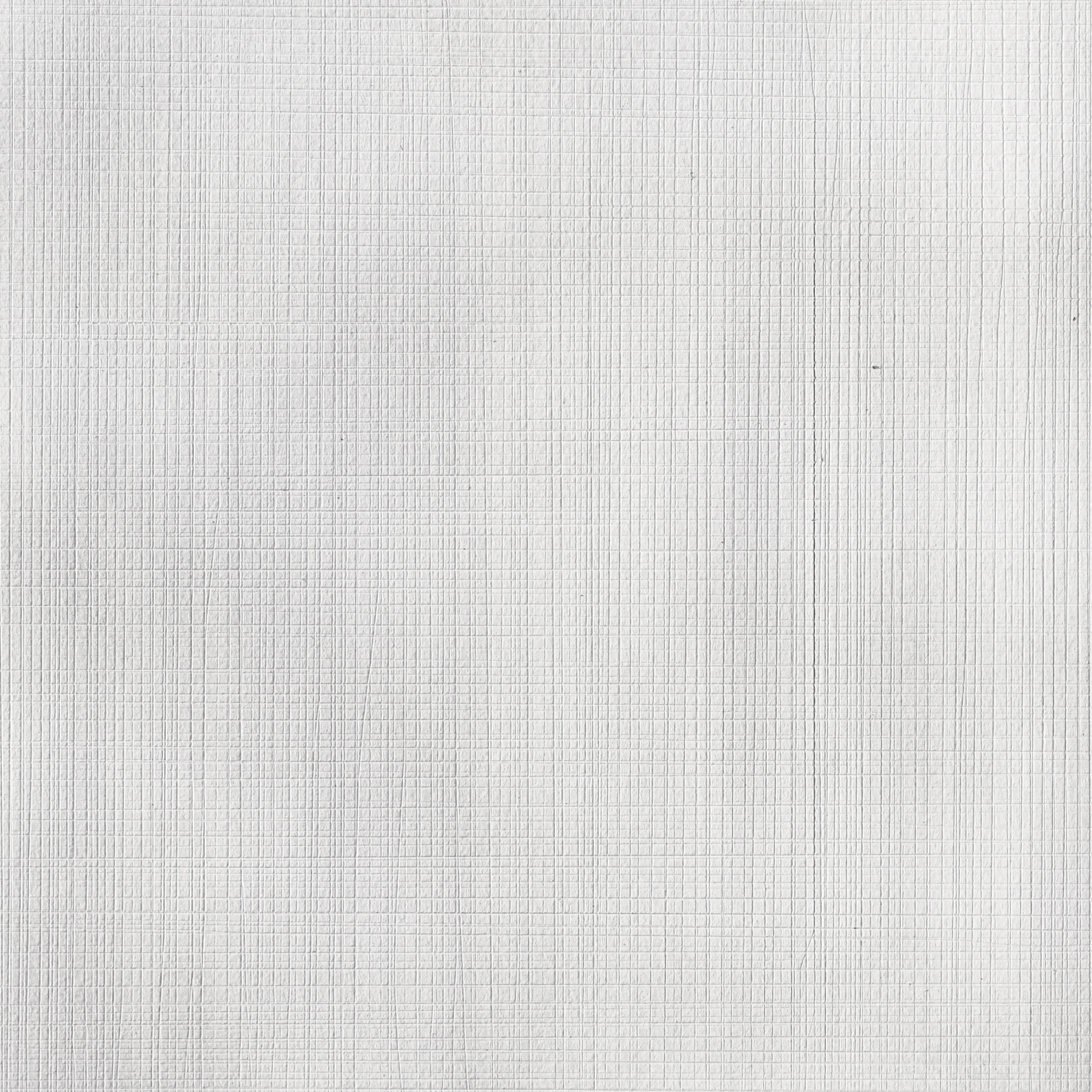
16. TSÉ, Lao. *El libro del Tao*. Ed: Taurus. 2012

17. STORR, Robert; KINLEY, Catherine; ZELEVANSKY, Lynn; NORDEN, Linda. *Robert Ryman*. [Catálogo] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1933

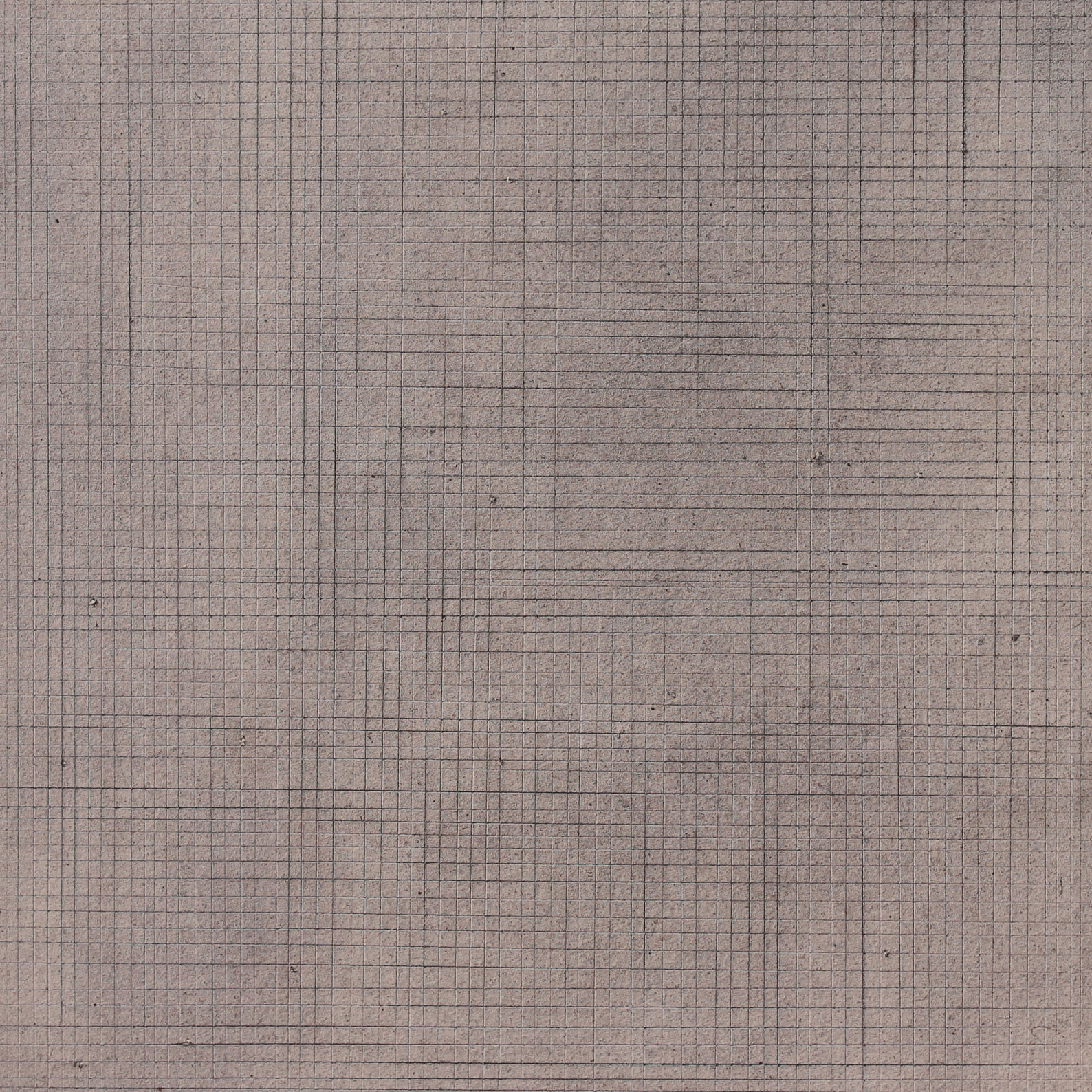
21. CAMPBELL, Josph. *Mitología primitiva*. Ed: Alianza. 1991.





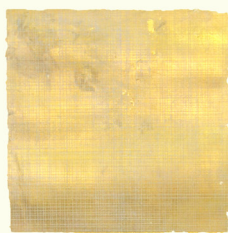




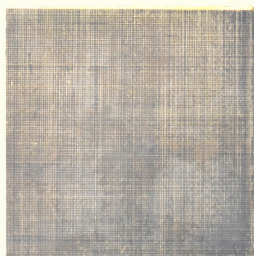


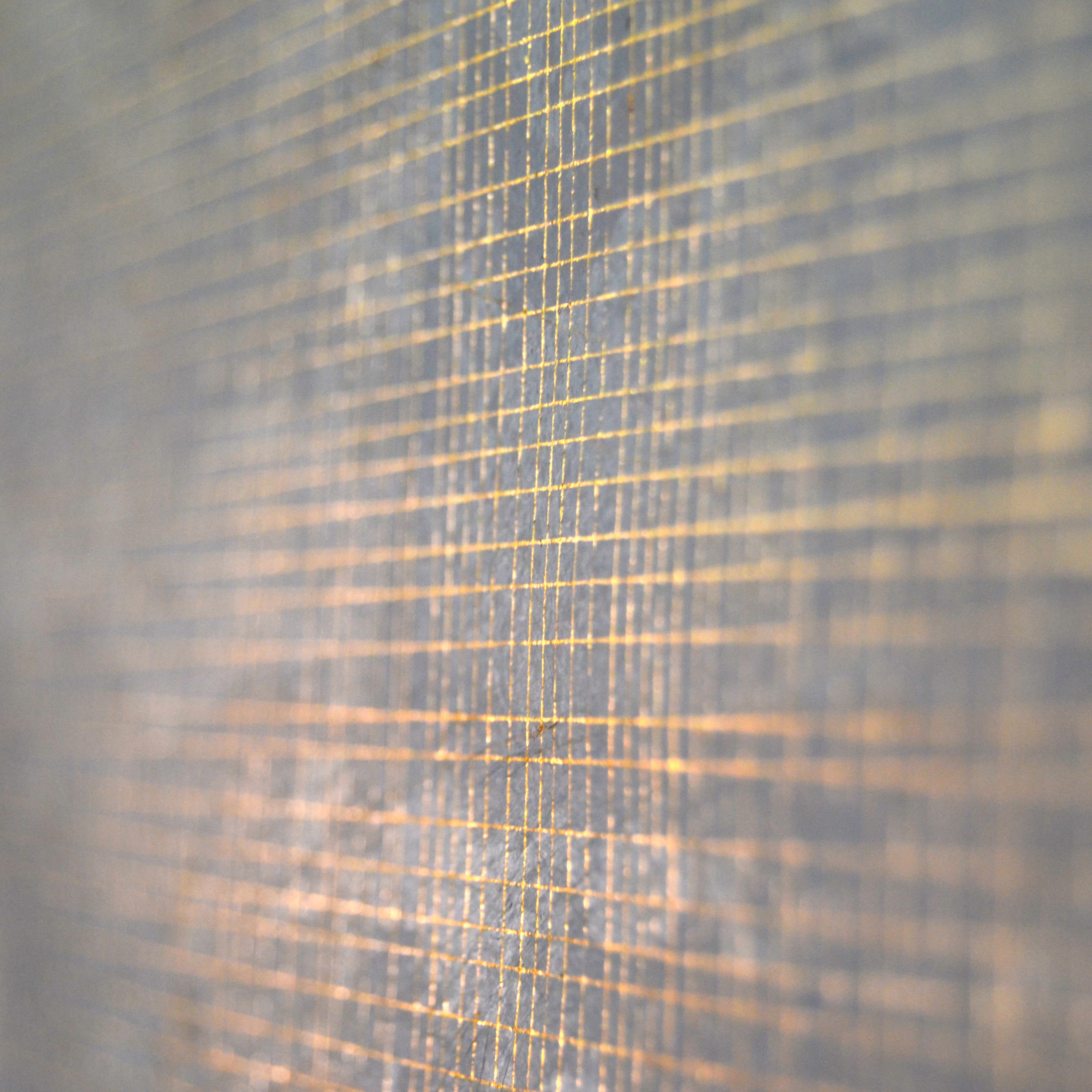


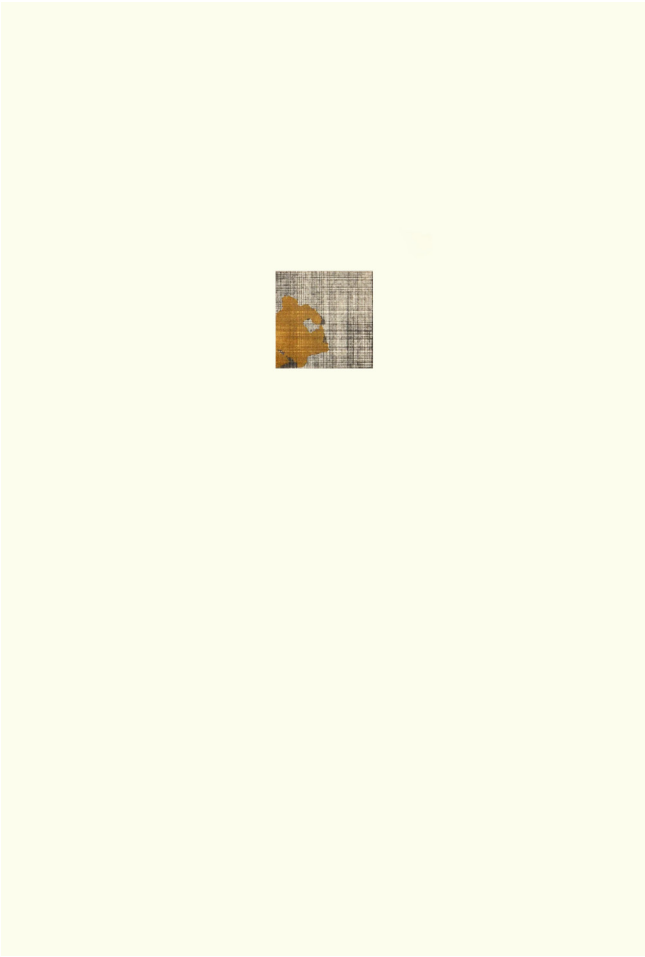


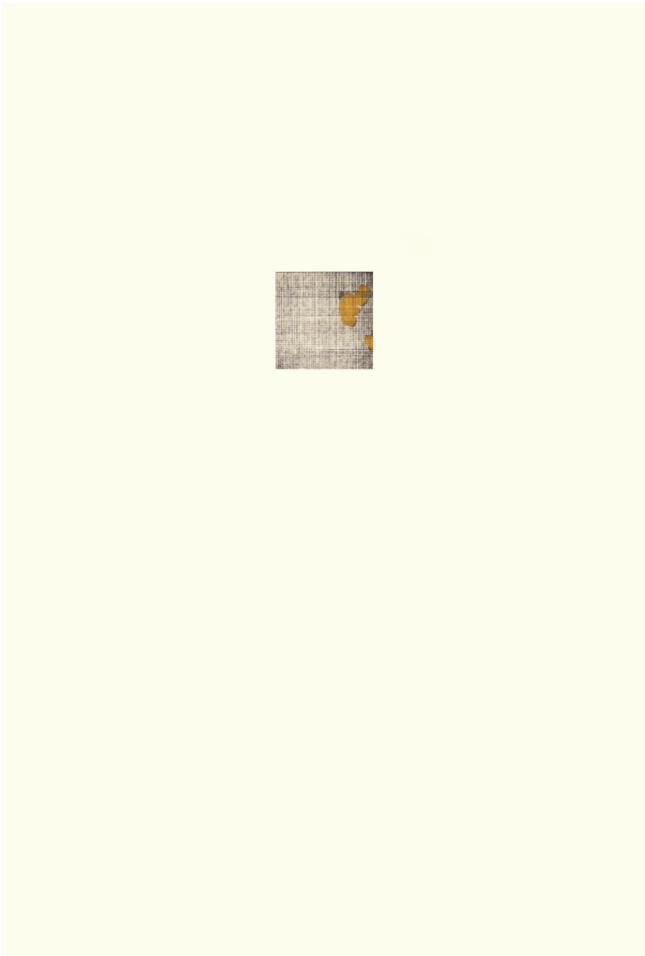


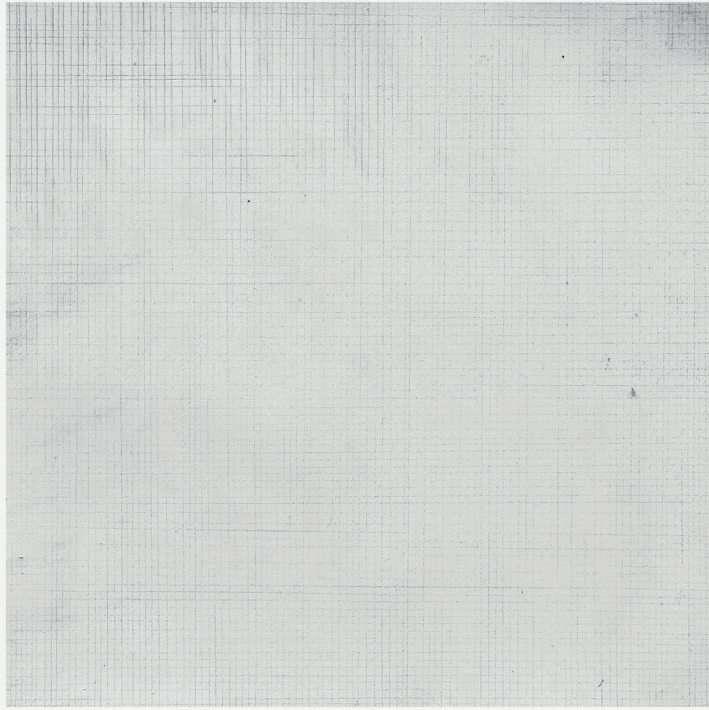
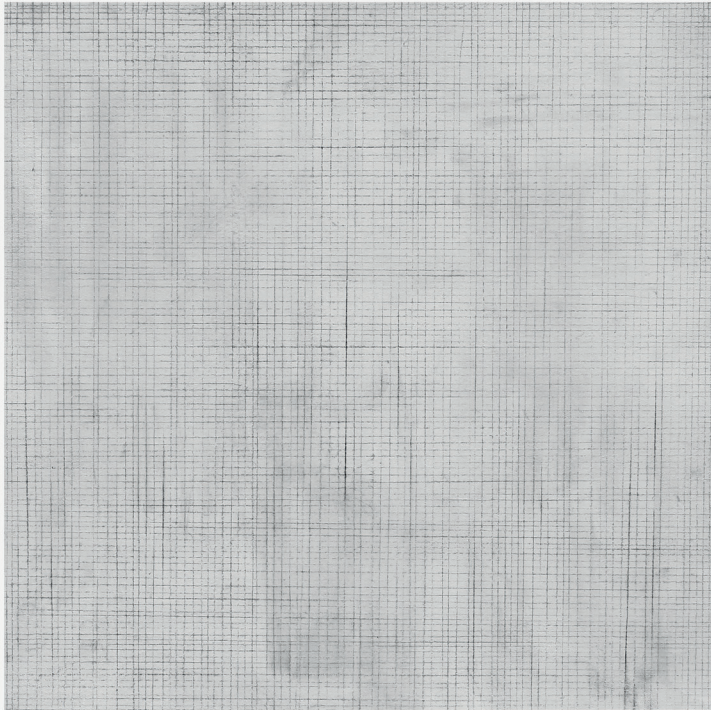


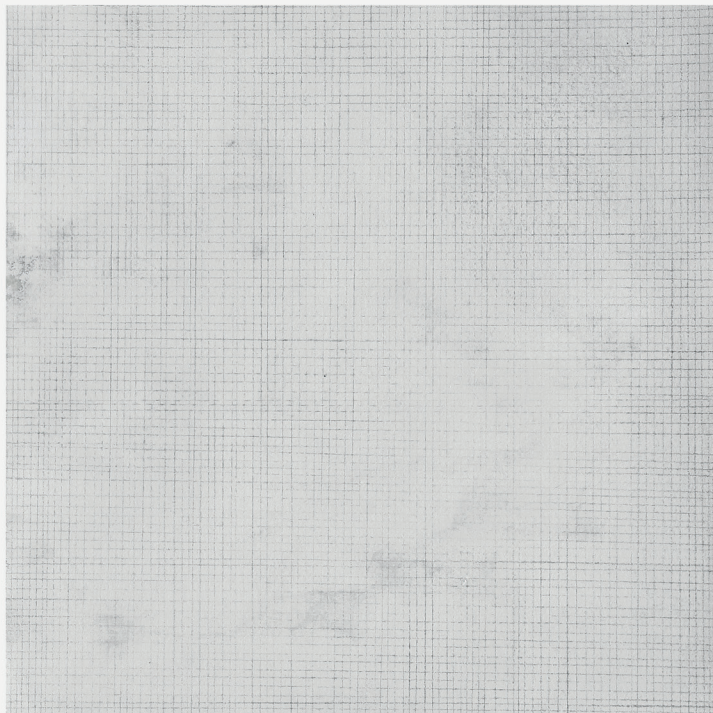
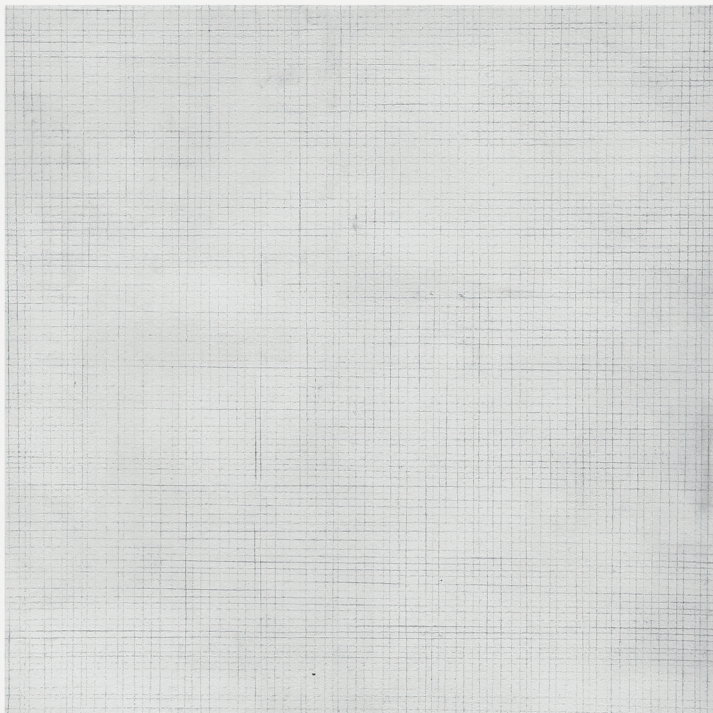


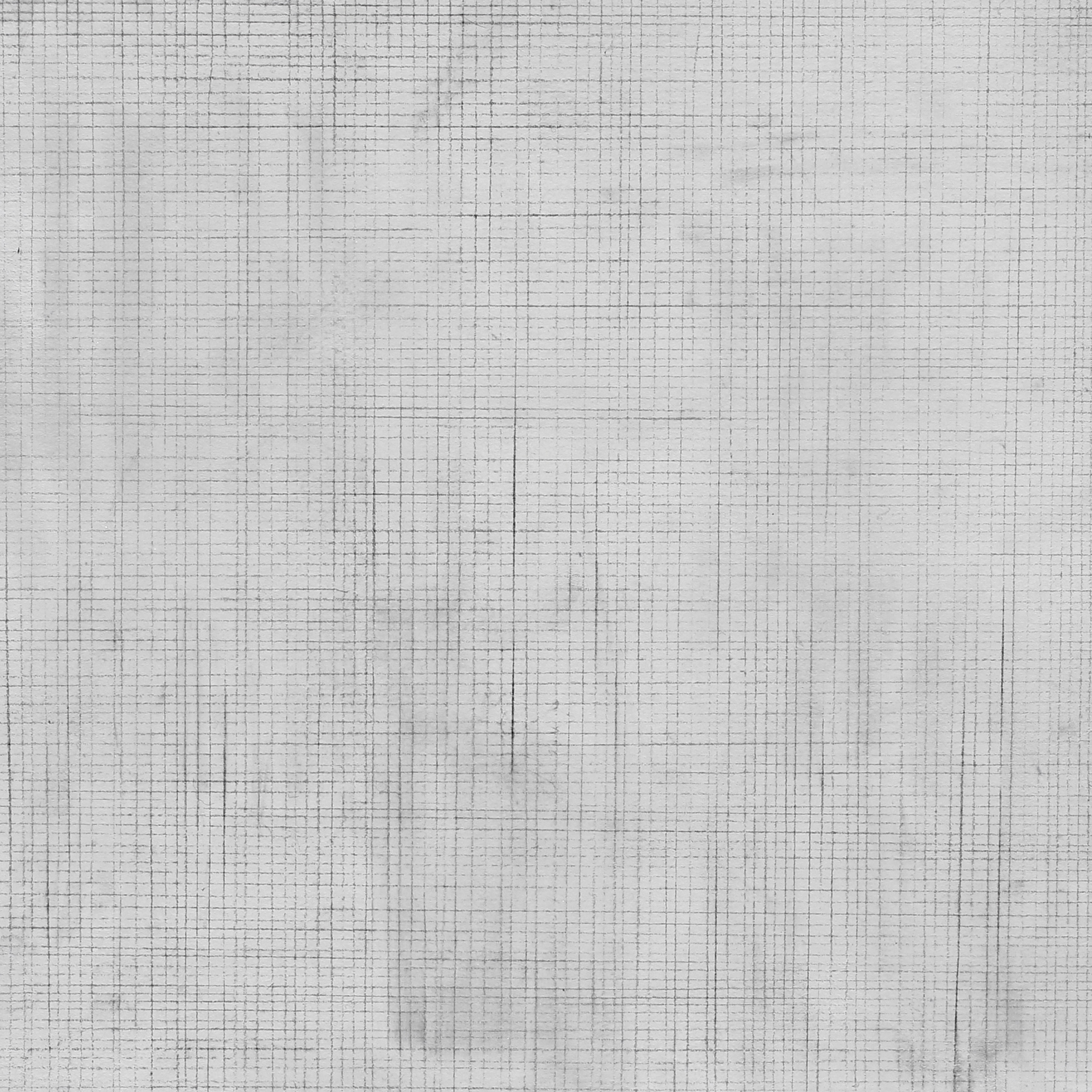






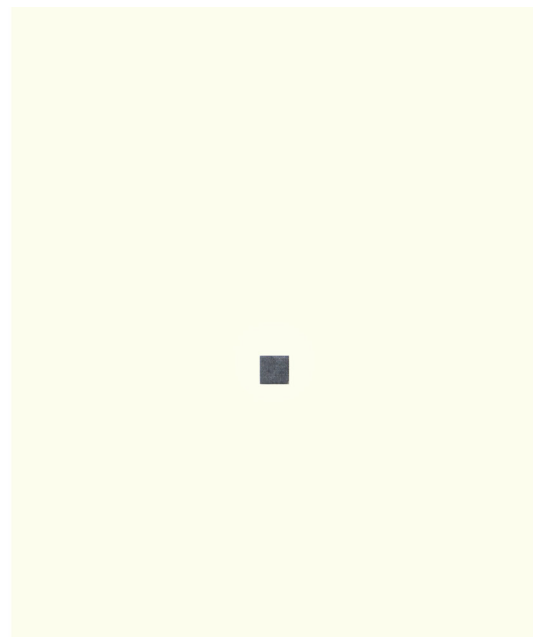
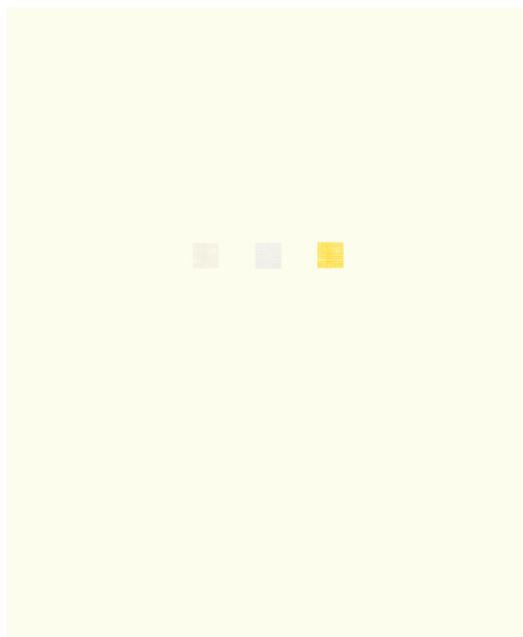
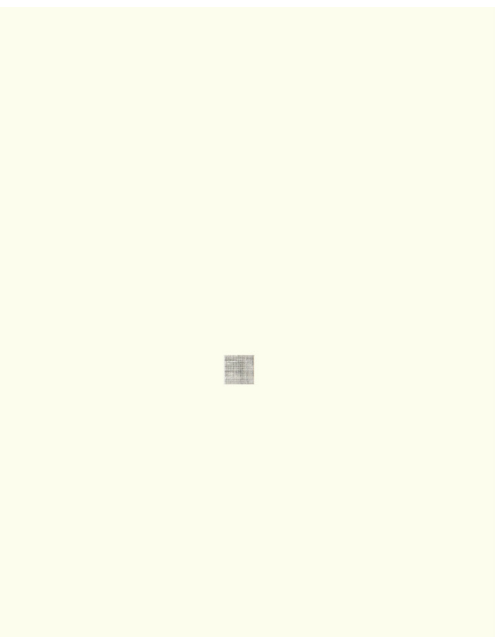


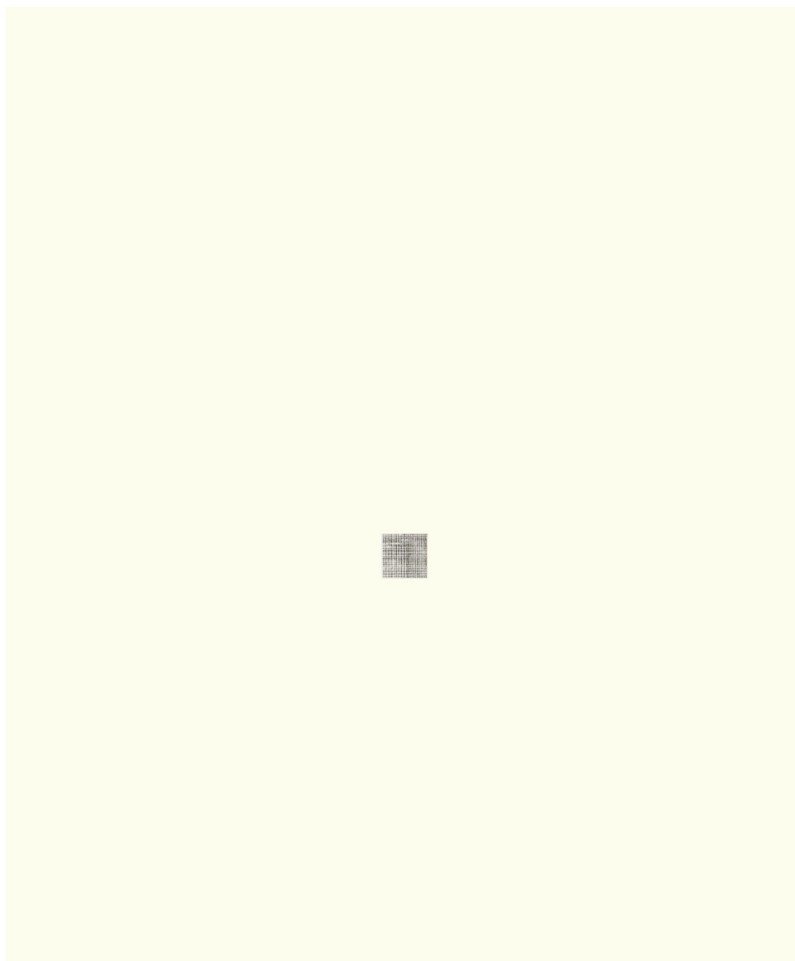


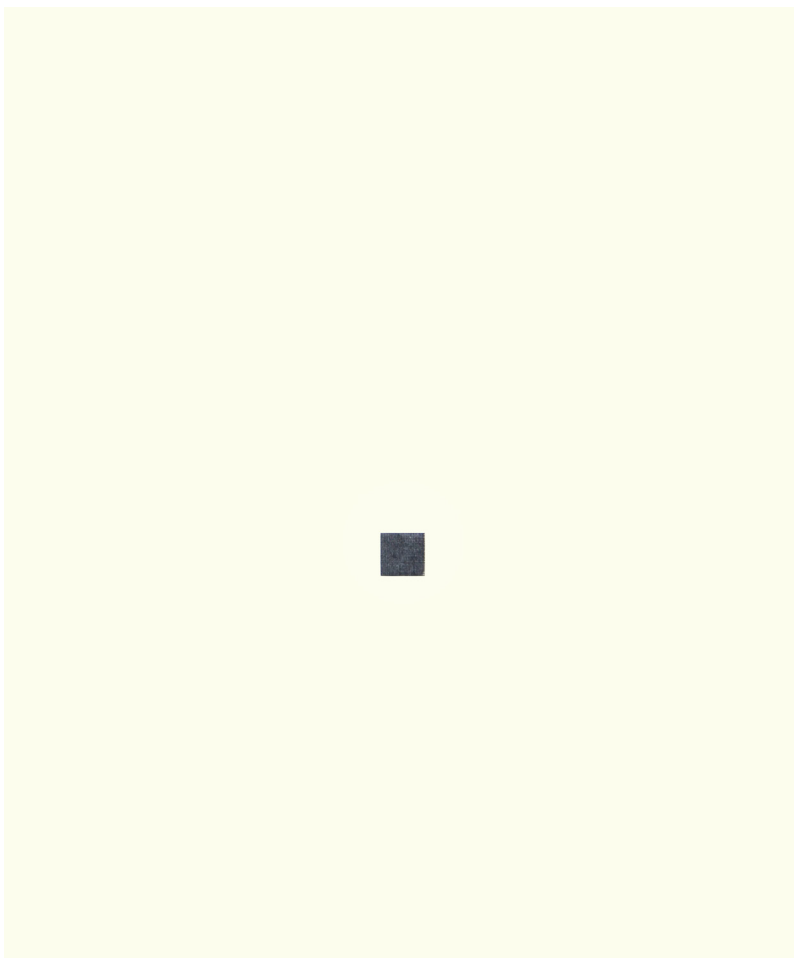


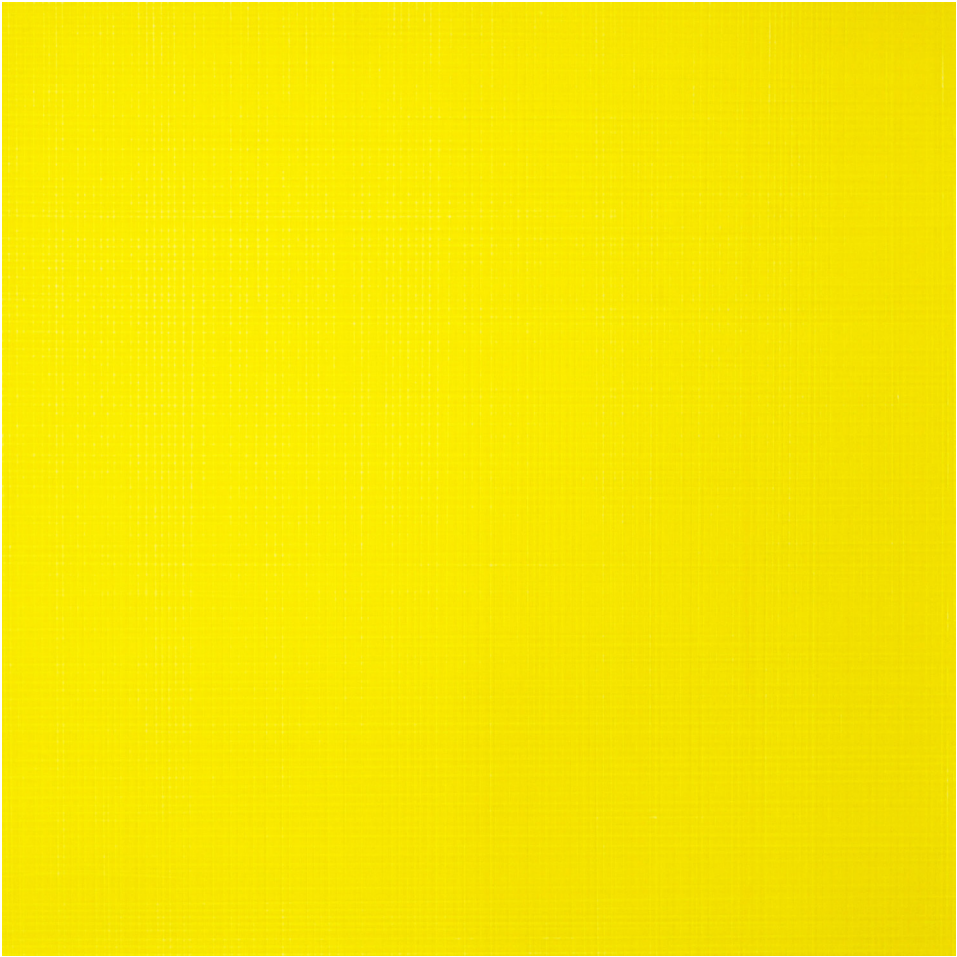




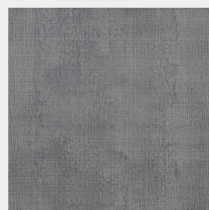
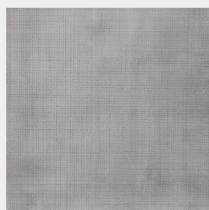
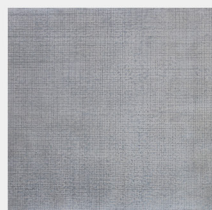


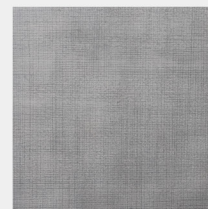
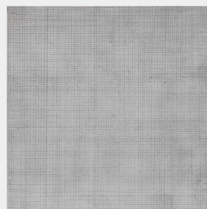
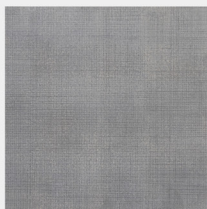
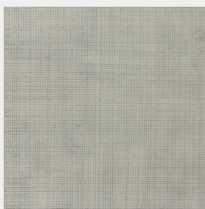
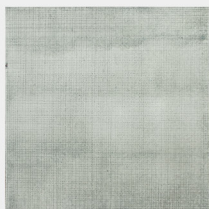


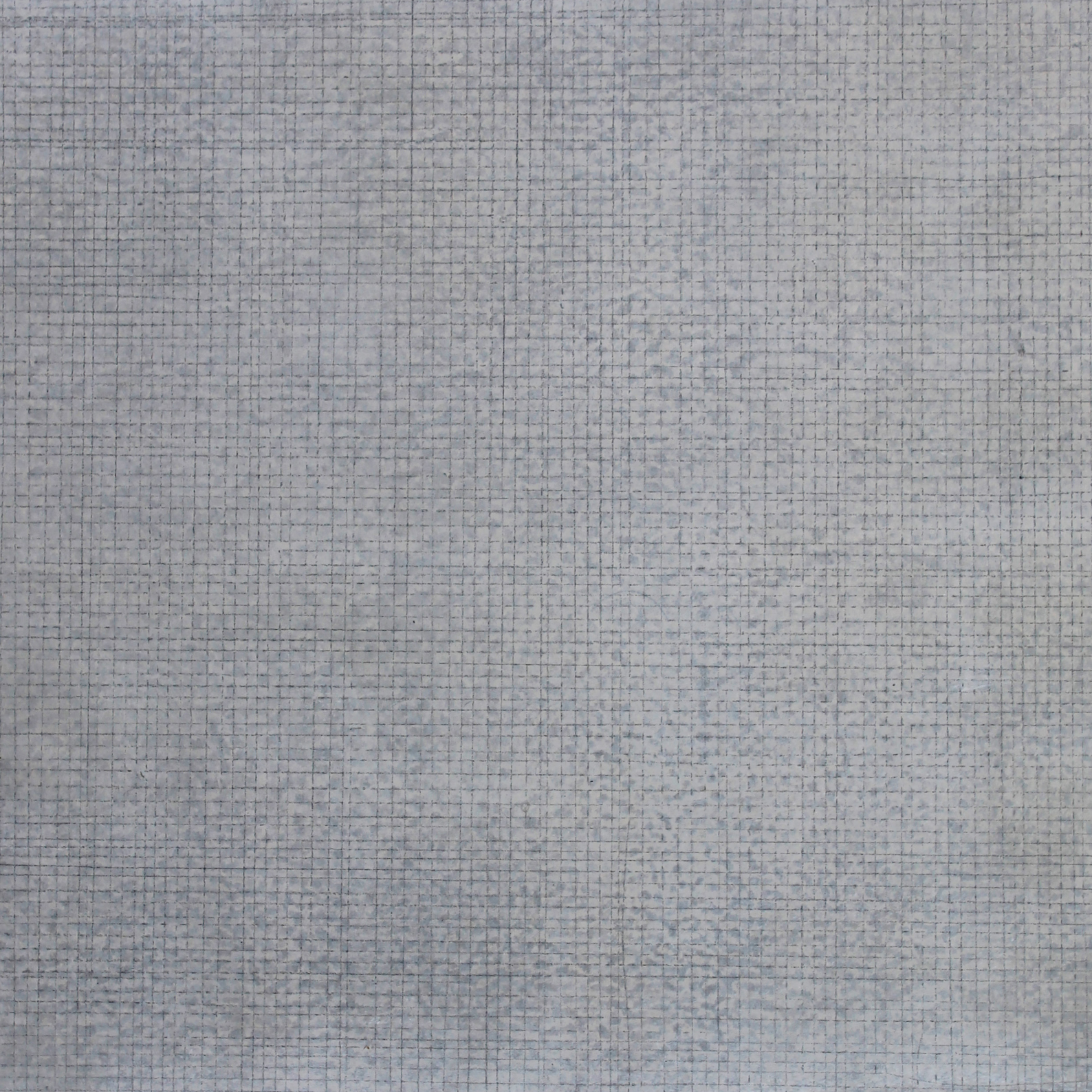














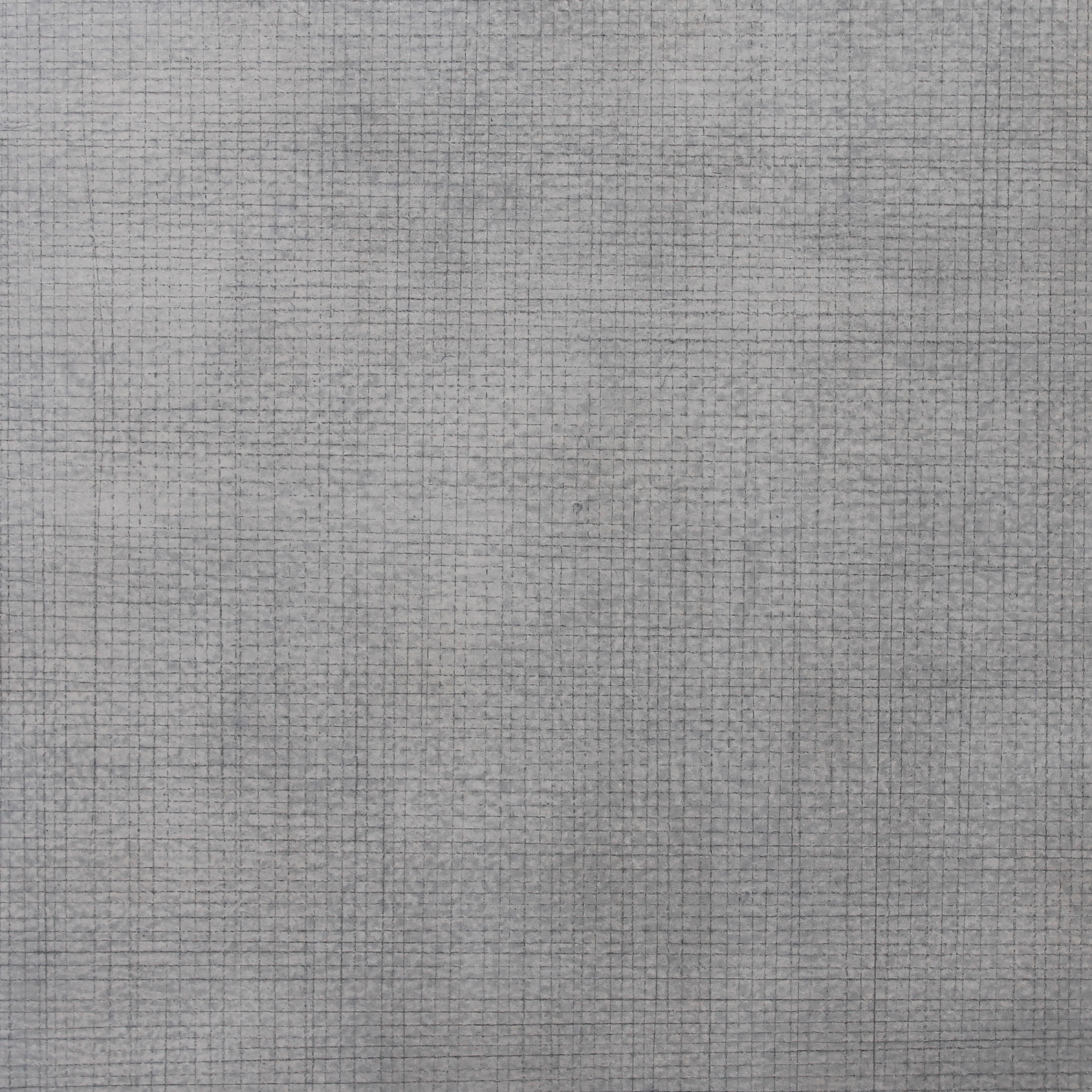












FICHAS TÉCNICAS

Pág. 86-103

La Estructura incisa

2015

Acrílico, gesso y punta seca
30X30cm (cada pieza)

Pág. 110-118

La Estructura lavada

2016

Gesso, grafito y agua de
lluvia sobre papel
30x30cm (cada pieza)

Pág. 104-105

Sin título

2015

Chine-collé de pan de oro,
aguafuerte y punta seca sobre
cobre estampado en papel
108x79cm

Pág. 120-125

Sin título

2015

Tinta serigráfica, polvo de
grafito y pigmento sobre papel
73x60cm(cada pieza)

Pág. 106-107

Sin título

2015

Chine-collé de pan de oro y
tinta serigráfica sobre papel
73x60cm

Pág. 126-127

Sin título

2015

Tinta serigráfica y pigmento
sobre papel
28x28cm

Pág. 108-109

Sin título

2015

Chine-collé de pan de oro
y punta seca sobre cobre
estampado en papel
56x39cm (cada pieza)

Pág. 129-130

Sin título I, II

2016

Acrílico, pigmento y grafito
sobre papel
150x150cm (cada pieza)

Pág. 133
Sin título
2016
Litografía sobre papel
28x28cm

Pág. 134-159
La Estructura después
2016
Gesso, acrílico y grafito
sobre papel
30x30cm (cada pieza)

5
STATEMENT

Mi proceso creativo es acumulativo y lentativo. Me abrazo a la repetición, a la insistencia. Mis herramientas más válidas son la intuición y la soledad. Cuando pinto, lo hago desde un lugar privado y solitario. Es un espacio sagrado para mí: en él me escondo y me revelo vulnerable. A menudo hay una sensación de fragilidad en mis trabajos: en la línea que se tuerce, que se rompe, que se desvanece. Estoy obsesionado con la vulnerabilidad porque la considero la respuesta más directa a la belleza. Quisiera que mis líneas se expandieran infinitamente, libres. Me gusta esa concepción de la creatividad: lenta expansión. Esas líneas, ¿se estremecen en búsqueda de la posición más cómoda?

Con humilde esfuerzo, intento que en mi trabajo cristalice esa idea de calma, incluso si esa calma es también quietud agitada, tensión.

S. J-Donaire

Enero 2016

6

PROPUESTA DE INTEGRACIÓN LABORAL

Una interesante culminación de este proyecto sería exponer algunas de las obras que lo componen en la sala Santa Inés de Sevilla, espacio cedido a la Conserjería de Andalucía en el año 1992, con el objeto de promover su visibilidad.

Se trata de un espacio de 105 m² destinado al programa Iniciararte, originado para impulsar a los jóvenes artistas andaluces o residentes en esta comunidad. La convocatoria del programa es pública y anual, pudiendo optar a ella tanto artistas como comisarios/as menores de 35 años.

El proyecto a presentar estaría titulado *La Estructura Incisa* y vendría

compuesto por pinturas, grabados y litografías.

La serie que da nombre a la muestra está formada por 8 pinturas de mediano formato -30x30cm- ocupando así casi 3 metros de una de las paredes laterales de la sala.

En la pared opuesta y frente a estas ocho piezas, otras dos pinturas, estas de enormes dimensiones -150x150cm- componen un díptico -*Sin título I, II*.

La ligereza e ingravidez del espacio blanquecino sobre el que crecen las líneas en *Sin título I* se opone a la densidad y sensación de lamento que exhala el fondo negro de su pieza compañera. La *Estructura* lo invade por completo, extensiva. Los títulos -la ausencia de ellos- responden al carácter no-referencial de los trabajos, que no representan o imitan nada conocido o terrenal, entendiéndose así ese *Sin título* como una descripción determinante.

También sin marco, ni cristal, ni bastidor, el papel -único soporte empleado en la muestra- cae desnudo sobre la pared, adquiriendo peso real.

Exhibir de esta manera un trabajo tan íntimo parece coherente: es una forma honesta , humilde y sencilla de presentar las piezas.

En la pared frontal a la entrada de la sala destaca una única pieza. Se trata de un grabado de grandes dimensiones -112X79cm- en el que delicadas líneas de un blanco oxidado han sido estampadas sobre un fondo de oro. Parece, quizá, una suerte de altar dentro de la sala.

Es probablemente la pieza clave de la muestra: la luz incide en este valioso metal y lo hace brillar, volviéndolo un foco de atención muy atractivo para el ojo.

Para finalizar, a ambos lados de la puerta encontramos dos litografías sobre pequeñas tablas de madera que cierran la exhibición. Se trata, nuevamente, de leves variaciones dentro de una estrategia reiterativa de trabajo: líneas sombrías sobre un fondo luminoso, cálido; líneas claras, frías, sobre un fondo oscuro y profundo. Resulta oportuno recordar aquí cómo los cuadrados negros/ blancos sobre fondos blancos/ negros del suprematista ruso Kazimir Málevich se convirtieron en todo un símbolo dentro de los movimientos vanguardistas.

En cualquier caso, a lo largo de la muestra la línea es trazada, esperada,

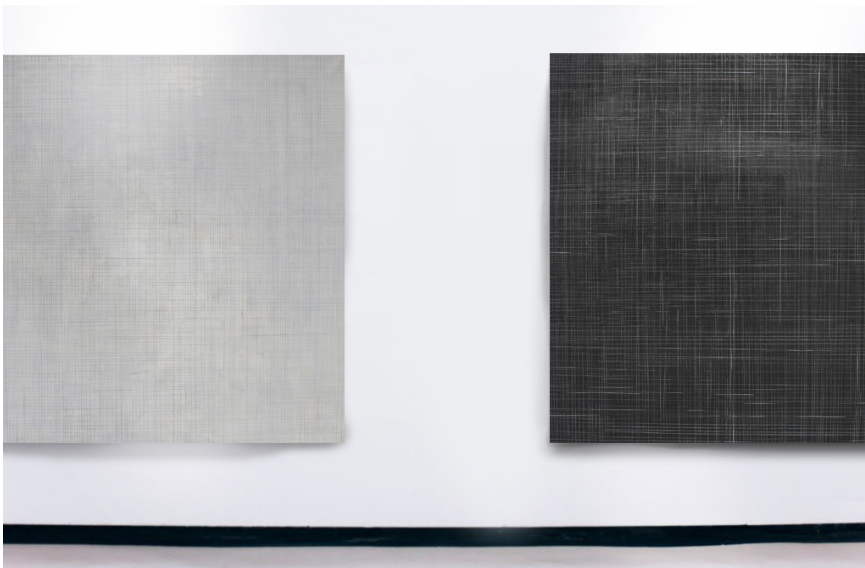
quebrada, sacudida, borrada, oída, lavada, tensada, ensalzada, vulnerada, socorrida, expandida...

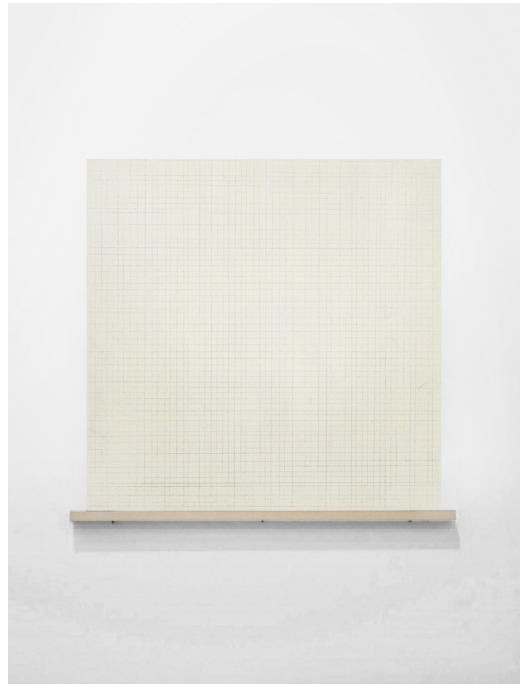
Aunque tal vez esas líneas no busquen extenderse. Tal vez quisieran contraerse, reducirse hasta desaparecer.

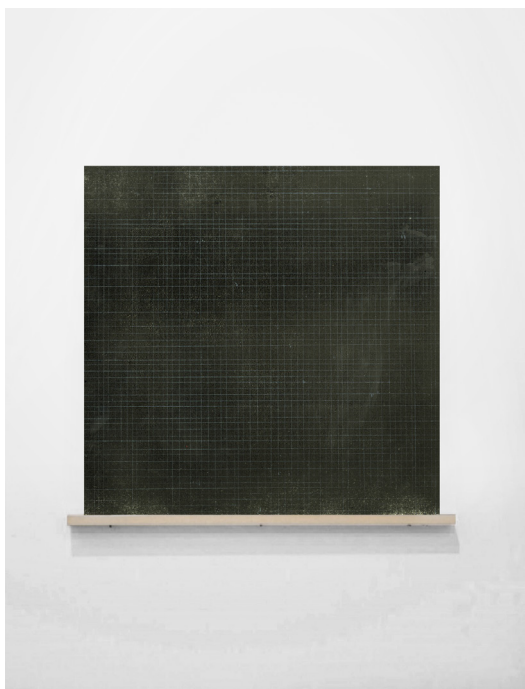
En un sentido básico, *La Estructura incisa* es incansable, paciencia ingenua.



Recreación de las piezas en la sala







FICHAS TÉCNICAS

Páginas 174-175

Sin título (Nº1-2)

Litografía sobre papel

28x28 cm (cada pieza)

2016

Página 173

Sin título (I,II)

Acrílico y grafito sobre papel

150x150 cm

2015

Páginas 84-100

La Estructura incisa (I, VIII)

Gesso y acrílico sobre papel

30x30 cm (cada pieza, 8 en total)

2015

Página 172

Sin título

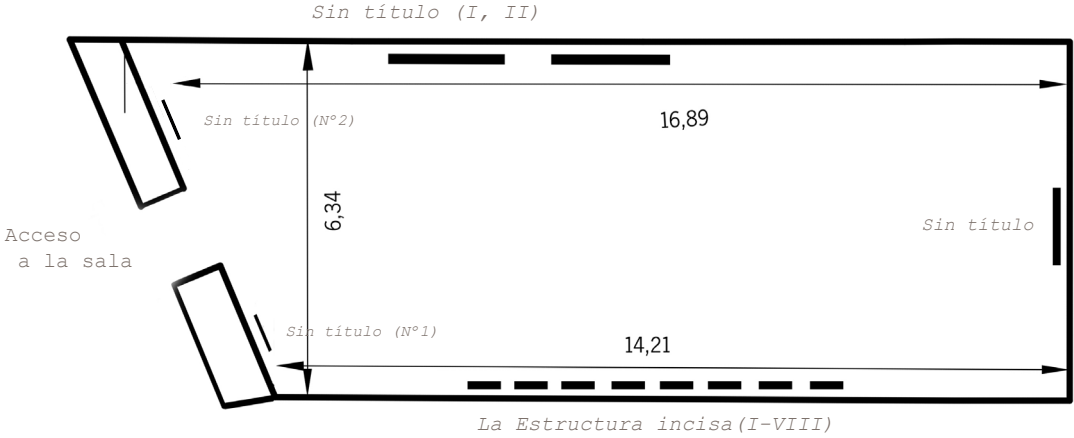
Pan de oro, punta seca y aguafuerte
sobre cobre estampado en papel

Superalfa (I/I)

112x78 cm

2016

DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA EN
SALA



La intención o esencia de este proyecto es aproximarse a una experiencia estético-profunda y trascendente, tanto en el proceso de creación de los trabajos que lo componen como durante la posterior contemplación de los mismos.

Como ya se ha señalado anteriormente, no es un intento frecuente en nuestro contexto sociocultural, pero aquí es considerado sustancial. Como observa y denuncia Salvador Pániker, es necesario recuperar la importancia de la trascendencia mística que viene desvaneciéndose desde hace cientos de años.

Además, cabe señalar cómo este filósofo catalán afirma también que es

precisamente el terreno de la sociedad secularizada el más fértil para que rebrote esa trascendencia íntima y espontánea. Según él, en la laicidad, libre de las interferencias de instituciones oficiales de <lo sagrado>, “se suprimen interferencias y quedan neutralizadas las voces que degradan el misterio en dogmas pueriles”.

Sin embargo, incluso en ese contexto oportuno y propicio descrito, todavía parece asustar aquello de lo <trascendente>. También eso reconoce el mencionado pensador, que escribe en su artículo *Sociedad laica y trascendencia* unas palabras que merecen ser reproducidas en este apartado por lo sugerentes que resultan en relación al presente trabajo: “Atención, ya sé que hay personas -y de las intelectualmente más respetables- que en cuanto escuchan palabras como trascendencia y mística echan a correr. Pero ello se debe, ante todo, a un malentendido. Ha habido demasiada cantidad de charlatanes en este territorio. Digamos aquí que cuando hablo de trascendencia, para que nos hagamos una primera idea, me refiero, por ejemplo, a lo que uno siente escuchando una sonata de Bach, o perdiéndose

en una noche de luna llena. Y cuando hablo de mística lo hago, ante todo, con un alcance experimental a la vez transpersonal y cotidiano.”

Es precisamente esa la dirección que asumen las pinturas y trabajos aquí mostrados, que conducen a una suerte de *rêverie* en la que abandonarse. Ese ritual repetitivo e introspectivo que se ha descrito en previos apartados conforma un proceso creativo de carácter cíclico, ascendente y, al final, paradójico, incluso.

Resulta sorprendente cómo lo metódico y rígido en apariencia deja paso al accidente y lo irregular, volviéndose ambos próximos y sensuales.

Además, esa sensualidad no sólo es explotada desde una dimensión óptica, sino que, como ya se ha sugerido, también apele a la háptica y la acústica.

Se trata de piezas que no han sido concebidas como trabajos meramente académicos. La pulcritud, la limpieza y el grado de detalle y atención que se ha puesto durante el proceso de creación de las mismas es el reflejo de la seriedad con la que han intentado llevarse a cabo.

Sumergirse en un proceso de investigación, que es a lo que en realidad se reduce este proyecto, durante un período de tiempo de casi dos años ha sido enriquecedor a un nivel profundo, además de intensamente gratificante.

Como resultado, la lectura o digestión de estos trabajos no es ni directa ni instantánea.

Parece cierto que la reiteración del mismo gesto pueda provocar un cierto grado de sedación mental, pero a la vez permite maximizar la conciencia en cuanto a las variaciones que se producen durante esa repetición.

Las líneas pueden desempeñar un papel reparador en la superficie del papel sobre el que se expanden, pero tienen asimismo el poder de arañarlo, pueden entenderse también como cicatrices o heridas.

Por otra parte, la *Estructura* podría estar en un estado de permanente expansión o, por el contrario, en proceso de retracción.

Ese parece ser el punto de interés en el proyecto: la búsqueda del equilibrio entre lo que es y lo que potencialmente podría ser, aún no alcanzado, inaprehensible, inefable.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA: REFERENCIAS EN PAPEL

ALAN BOIS, Yve; BUCHLOH, Benjamin H.D;
FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind E: "Art
since 1900: Modernism, Antimodernism,
Postmodernism". Ed. Akal. 2006

COOKE, Lynn: "Agnes Martin". Ed. Yale
University Press. 2012

GAMONEDA, Antonio; MARÍN-MEDINA,
José; ORTEGA, Carlos: "Wolfgang Laib:
[catálogo de exposición] abril-julio 2007"
Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía. 2007.

GLIMCHER, Arne: "Agnes Martin. Paintings,
Writings, Remembrances" Ed. Phaidon.
2012

LÓPEZ-REMIRO, Miguel: "Mark Rothko.
Escritos sobre arte (1934-1969)". Ed.
Paidós. 2007

MERLEAU-PONTY, Maurice: "El ojo y el
espíritu". Ed. Trotta. 2013

MEYER, James: "Arte minimalista". Ed.
Phaidon. 2011

TEIXIDOR, Jordi: "Geometría musical: Arte
Español para el Exterior" Ed. Sociedad
Estatat para la Acció Cultural Exterior,
SEACEX. 2004

VEGA ESQUERRA, Amador: "Sacrificio
y creación en la pintura de Rothko: la
via estética de la emoción religiosa" Ed.
Siruela. 2010

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA: REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

AFTER ALL. José Díaz Cuyás. "Yves Klein: Between the Spiritual Void and Cannibal Satiety".

20.05.2013

<<http://www.afterall.org/online/8037/#.VexckNtXtkI>>

[Consulta: 29 de diciembre de 2015]

EL CULTURAL. Marta Cabellero: "La emoción religiosa de Rothko" 30/3/2010

< <http://www.elcultural.com/noticias/arte/La-emocion-religiosa-deRothko/357>>

[Consulta: 27 de enero de 2016]

EL CULTURAL. Jaume Vidal Oliveras. "Kandinsky

o la búsqueda de lo invisible".

19/06/2003

<<http://www.elcultural.com/revista/arte/Kandinsky-o-la-busqueda-de-lo-invisible/7359>>

[Consulta: 31 de enero de 2016]

EL CULTURAL. Jaume Vidal Oliveras. "Mark Rothko. Experiencia religiosa. Fundación Juan Miró"

29/11/2000

<<http://www.elcultural.com/revista/arte/Mark-Rothko/3141>>

[Consulta: 31 de enero de 2015]

ABC. Inés Martín Rodrigo.

"Salvador Pániker: "La decrepitud me asusta mucho más que la muerte".

20/11/2015

<http://www.abc.es/cultura/libros/abci-salvador-paniker-decrepitud-asusta-mucho-mas-muerte-201511201209_noticia.html>

[Consulta: 23 de mayo de 2016]

